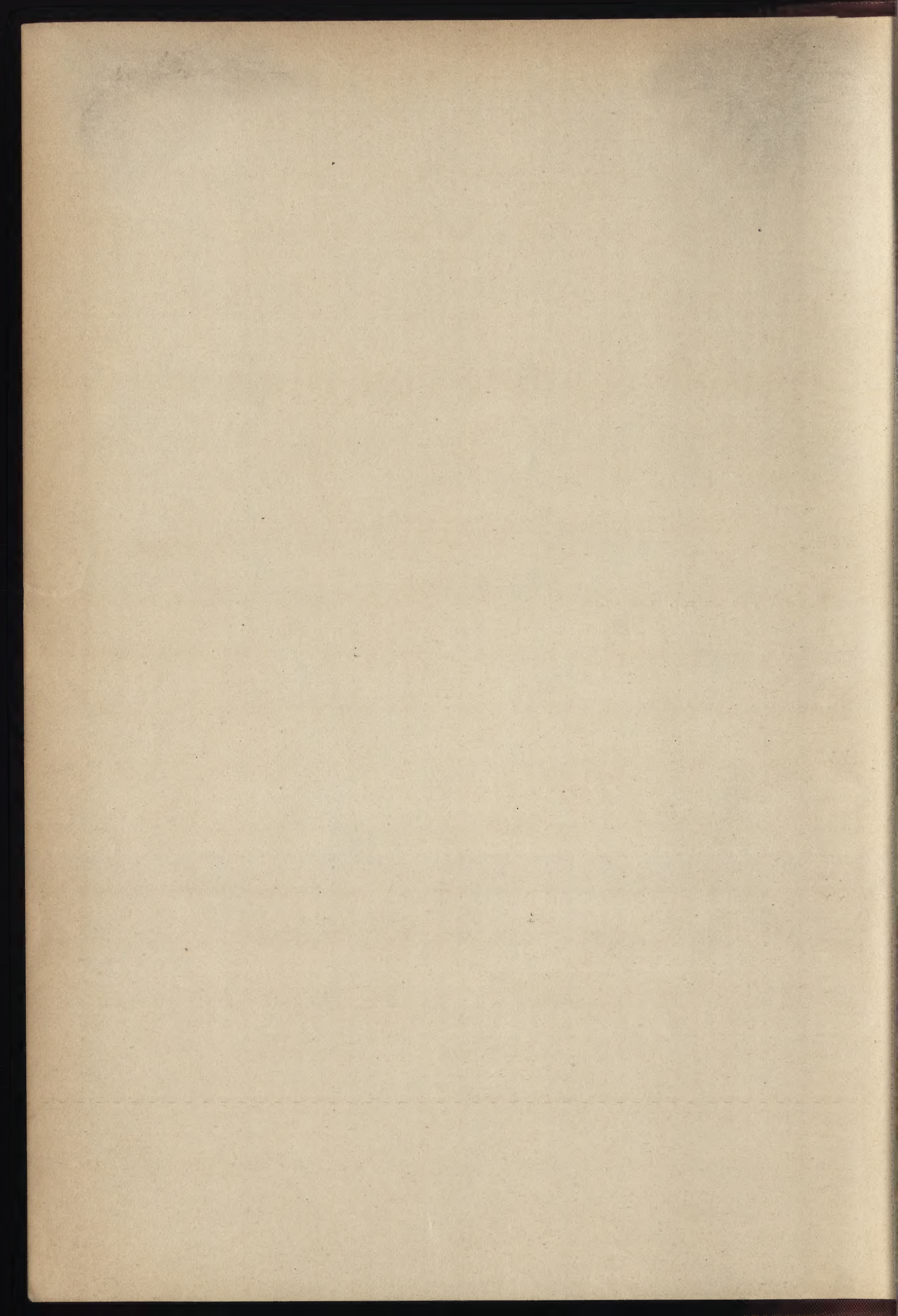
Jacob Burckhardt

Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien







Von Frau Steinbeis geschenkt bekommen. Geburtstag 99.

Beiträge

zur

Kunstgeschichte von Italien.

Das Altarbild — Das Porträt in der Malerei —
Die Sammler.

Von

Jacob Burckhardt.



Basel
Verlag von C. F. Lendorff
1898.

Druckerei der Allgem. Schweizer Zeitung.

Garantiert holzfreies Papier.

Vorwort.

Im Frühjahr 1893 hatte der fast 75-jährige Jacob Burckhardt seine Entlassung als Hochschullehrer genommen; bis zum 8. August 1897 war ihm noch zu leben vergönnt. Der greise Gelehrte hat diese Mußezeit nicht unthätig verstreichen lassen. Es entstanden die „Erinnerungen aus Rubens,“ die im Dezember 1897 erschienen sind und seither bereits eine zweite Auflage erlebt haben. Neben Rubens gehörte Burckhardts Interesse der Kunst derjenigen Zeit, für deren Kenntnis in ästhetischer und kulturhistorischer Hinsicht er so unaussprechlich Herrliches gethan hat, der italienischen Renaissance. Drei größere Abhandlungen wurden niedergeschrieben und völlig druckfertig gemacht, so daß selbst die Inhaltsangaben nicht fehlten. Da ein deutscher Recensent der „Erinnerungen aus Rubens“ einen höchst unnötigen Zweifel an der Niederschrift des genannten Buches in den letzten Lebensjahren Burckhardts äußern zu sollen geglaubt hat, mögen die von Burckhardt auf das Titelblatt jeder der drei Renaissance-Abhandlungen geschriebenen Entstehungszeiten hier ihre Stelle finden. Die Sammler: „Mai bis September 1893, mit vielen spätern Einträgen.“ — Das Altarbild: „November 1893 bis März 1894.“ — Das Porträt in der italienischen Malerei: „Juli bis Dezember 1895.“ Eine weitere Arbeit über Battaglienmalerei wurde von Burckhardt noch in Angriff genommen, blieb dann aber wegen der zunehmenden körperlichen Schwäche liegen.

Der Unterzeichnete, der von der Verlagsbuchhandlung den Auftrag zur Herausgabe erhielt, konnte keine andere Pflicht haben, als die Manuskripte in ihrem genauen Wortlaut, ohne irgend welche Beifügung oder Weglassung,

mitzuteilen. Burckhardt selbst hatte eine Vereinigung der drei Studien in Einem Bande vorausgesehen und zu diesem Behufe auch den Gesamttitel des Buches auf einem besondern Blatt beigefügt; gewisse leichte Diskrepanzen einerseits, gewisse, fast unvermeidliche Wiederholungen andrerseits haben somit Burckhardt selbst nicht gestört; der Herausgeber brauchte nicht skrupulöser zu sein.

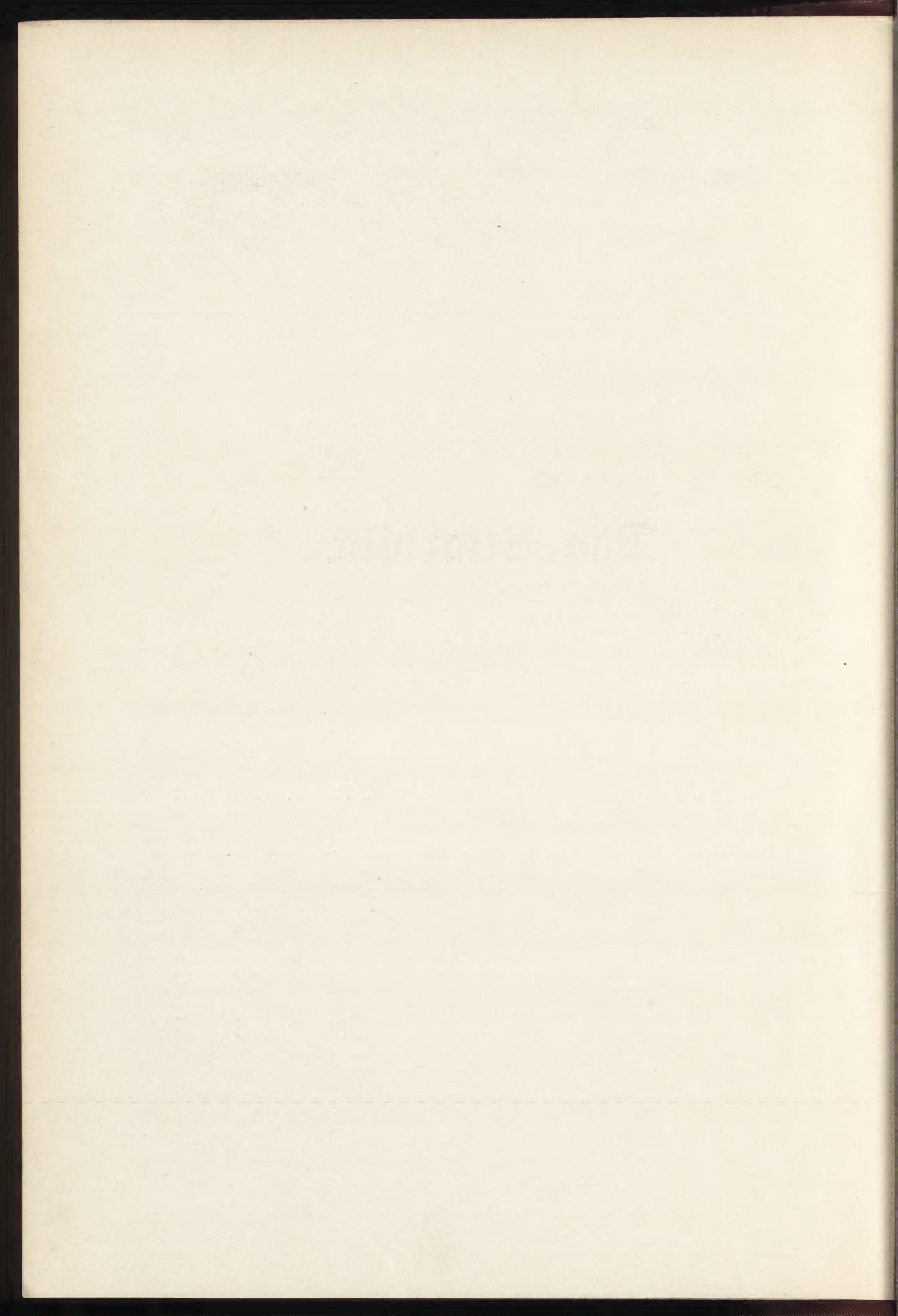
Im Uebrigen mag der reiche Inhalt des Bandes für sich selber zeugen. Manches Urteil Burckhardts über Kunstwerke, manche Stellungnahme zu Streitfragen werden da und dort überraschen. Auf die Selbständigkeit und Unabhängigkeit der Meinungsäußerung, wie auf die Freiheit der Meinungsänderung hat auch der alte Burckhardt nicht verzichtet. Die „Erinnerungen aus Rubens" haben das schon gezeigt; der vorliegende Band wird es noch klarer beweisen.

Basel, Ende Juli 1898.

H. Trog.

Das Altarbild.







Es wäre eine sehr wichtige und lohnende Aufgabe, die sämtlichen Kunstformen des christlichen Altares in allen Ländern, wenigstens nach den zeitlich und örtlich herrschenden Typen zu verfolgen, und zwar nicht bloß in Worten, sondern in parallelen Abbildungen, welche wenigstens den einzelnen Typus als solchen kenntlich machten. Da die Kunst, wenn nicht immer, doch zu Zeiten, ihre allerhöchsten Kräfte auf die Verherrlichung des Altares gewandt hat, müßte vor allem ermittelt werden, wie weit ihr, nach Jahrhunderten und Ländern, der kirchliche Ritus dabei hemmend oder fördernd die Wege wies, und was es, schon nur in Italien, brauchte, bis von der einfachen altchristlichen Mensa aus Altarblätter wie die sixtinische Madonna und die Transfiguration möglich wurden. Die Forschung würde allerdings auf manche schwierige Stelle treffen; bloße Aussagen aus dem Mittelalter steigern oft nur das Dunkel, weil die Autoren dasjenige, was wir von ihnen erfahren möchten, als selbstverständlich betrachteten, indem es vor ihren Augen stand, und es daher beschwiegen oder in völlig undeutsamer Weise erwähnten. Einiges ergeben etwa die alten Darstellungen von Gottesdiensten in Fresken und Bücherminiaturen, und zu Rate halten muß man auch das Wenige.

Zudem ist der Altar, und ganz besonders der Hochaltar das Wandelbarste was es in einer Kirche giebt. Abgesehen von allem was bei Religionsveränderungen und Bilderstürmen geschehen kann, hat er einen besonders bedenklichen Verehrer an dem wandelbaren Geschmack der Gläubigen selbst, welcher jeweilen in ein religiöses Pflichtgefühl der Veränderung und Neuerung umzuschlagen in Gefahr ist. Ein Altar der Frühzeit, dessen Bildwerke noch Formen tragen, welche für unentwickelt, unbelebt, trocken gelten, wird sich vor allem bei einem Neubau der betreffenden Kirche nur dann behaupten, wenn ihm — so wie er ist — eine besondere uralte Andacht zu statten kommt. In Italien ist auch vieles Herrliche seit dem 13. Jahrhundert über

die Zeiten des Manierismus und des Barocco hinaus gewiß nur deshalb erhalten geblieben, weil durch einen enormen Glücksfall, der auch hätte ausbleiben können, durch das Dasein und die weite Verbreitung des „Vasari" jenen Werken wenigstens diejenige Beachtung gesichert war, welche das ganz leichtfertige und hochmütige Wegschaffen und Zerstören hinderte. In der Regel freilich wird das herrschende Jahrhundert seine religiöse Empfindungsweise für die einzig berechtigte halten und dieselbe auf allen Altären einer neuen oder umgebauten Kirche mit allem Eifer zur Geltung bringen. In unverändert vorhandenen Kirchen wird man entweder stückweise und allmählich das Alte durch das Neue ersetzen, als verstände sich dies auch in Kirchen von selbst, oder infolge eines einmaligen Beschlusses oder Befehles werden, der Symmetrie zu Ehren, sämtliche alte Altäre durch gleichförmige neue verdrängt (Dom von Pisa). Auch eine fortlaufende Stiftung kann ähnliche Dienste thun: Die Korporation der Goldschmiede von Paris hatte die Sitte, alljährlich am ersten Mai ein Altarbild nach Notre Dame zu stiften, und der Gebrauch dauerte von 1630 bis 1708; auch Poussin war mit einem „Tode der Maria" an die Reihe gekommen und Le Sueur mit seiner „Predigt des Paulus in Ephesus" (Louvre), und die meisten dieser Altarblätter sind gestochen. Was aber wurde aus dem bisherigen Schmuck der Altäre? Um überhaupt eine Antwort auf diese Frage zu erwarten, müßte man den eiskalten Dünkel der Zeitgenossen eines Vouet und Lebrun wenig kennen. Außerdem aber könnte noch ein eigentlicher Haß thätig gewesen sein, nämlich die heimliche Sorge, daß ein Stil und Inhalt wie dieser doch noch einmal zu Ehren und Kräften kommen möchten. Vielleicht erwog man, ob solche ausgeschossene Altäre nicht an Dorfkirchen zu geben seien? Aber selbst die Landleute sollten so etwas nicht mehr schön finden dürfen. Daß mit jenen Denkmälern von Notre Dame vielleicht eine Reihe französischer Kunstwerke höchsten Ranges seit dem 13. Jahrhundert einfach weggeworfen und zernichtet worden ist, daß überhaupt in ganz Frankreich schon lange vor der Revolution die große Masse der Malereien und Skulpturen der früheren Stile dem Widerwillen und der Verachtung des Klassicismus unterlegen ist, mag die französische Kunstgeschichte für sich erwägen. Was vor allen Augen steht, sind die durchweg mit moderner Ausschmückung versehenen alten Kirchen und die an alten einheimischen Bildern so kläglich armen Provinzialmuseen; nur muß dem Irrtum begegnet werden, als trüge hieran die Revolution die Hauptschuld, denn diese, bei all ihrem Haß gegen das Mittelalter, fand schon nur eine Nachlese vor. (Seit November 1793 erfolgte dann der Untergang auch jener neuern Altäre von Notre Dame.)

Der vielleicht allergrößte Unterschied in den Aufgaben der antiken und der christlichen Kunst besteht darin, daß im Tempel ein Kultbild, in der Kirche die lebendige Begehung des Sakramentes die feierlichste Stelle einnahm. Den heiligen Tisch konnte man auf alle Weise schmücken, auch mit einer reichen viersäuligen Aedicula überbauen; während des Gottesdienstes konnten prächtige Gefäße, Krucifixe und Leuchter dort aufgestellt sein, und reiche Schalen mit Heiligtümern, goldene Lampen von der Aedicula niederhängen; die Säulen der letztern konnten ringsum und von oben bis unten mit heiligen Gestalten und Geschichten in Relief bedeckt werden (Hochaltar von S. Marco in Venedig), und für den Reichtum der Mensa, wenn dieselbe zugleich ein Heiligengrab oder über einem solchen errichtet war, gab es vollends keine Grenzen mehr. Prächtige (sogar heidnische) Sarkophage und Wannen aus antiken Bädern wurden dazu hie und da verwandt, weil man nichts Kostbareres zur Hand hatte; nicht ganz selten wurde die ganze Mensa mit Reliefs in Edelmetall und mit Reihen von Gemmen umzogen (S. Ambrogio in Mailand), oder wenigstens die Vorderseite, das Antemensium, damit geschmückt, und ein völlig mit feinen Elfenbeinreliefs bedecktes Antemensium (Dom von Salerno) verlangte kaum einen viel geringern Aufwand. Wir berücksichtigen hier bloß das noch in einzelnen Beispielen Nachweisbare und verzichten auf die erstaunlichen Gedankenbilder, welche durch die (im Liber pontificalis, zumal bei Anlaß Leos III. erhaltenen) Beschreibungen des Altarschmuckes wichtiger römischer Kirchen im 8. und 9. Jahrhundert erweckt werden können. Allein dies alles war nur ausschmückende Kunst; die Platte der Mensa selber blieb lange einzig dem sakramentalen Akt vorbehalten und duldete über und hinter sich kein freies, großes Kunstgebilde, auch stand ja der officiierende Priester hinter dem Altar, und in manchen alten römischen Kirchen muß er dies noch jetzt, wenn die Stelle vor dem Altar vertieft ist zum Behuf des Einblickes in eine Gruft. Und auch als diese Sitte aufgehört hatte und der Officiant vor dem Altar stand, behauptete sich wenigstens die alte, ehrwürdig gewordene Form des isoliert stehenden Hauptaltares samt seiner viersäuligen Aedicula noch bis ins zweite Jahrtausend, und zwar im Norden wie im Süden, ja sie hat noch im Stil der Renaissance schöne Beispiele aufzuweisen. Und nun bleibt die Frage zu lösen, wie es kam, daß der Priester seine Stelle änderte und vor dem Altar auftrat.

Dies muß zunächst geschehen sein, sobald der Altar nicht isoliert aufgestellt, sondern an irgend einen Baukörper angelehnt wurde, was ohne Zweifel am frühesten bei Nebenaltären vorkam. Waren dann Priester und

Gemeinde hier daran gewöhnt, so wird auch der Ritus des Hochaltares ohne großen Widerstand nachgefolgt sein, um so eher als die einzelnen symbolischen Vorgänge der Messe doch damit für die Gemeinde viel deutlicher sichtbar wurden. Eine Urkunde hohen Alters und ersten Ranges, der Klosterplan für St. Gallen (um 830) setzt bei den zahlreichen Altären durchgehends zwei Dinge fast überzeugend voraus: deren ausschließliche Richtung nach Osten und die Stellung der Priester vor denselben. Von den Mauern der Nebenschiffe aus sollten Wände vorgezogen und an dieselben die Nebenaltäre, vier auf jeder Seite, angelehnt werden; außerdem lehnen zwei Altäre unmittelbar an östliche Kirchenmauern; auch die zwei frei stehenden großen Altäre auf der Hauptaxe des Mittelschiffes sind offenbar für das Officiieren an der Vorderseite gedacht; von den isolierten Hauptaltären in den beiden Apsiden endlich, welche wohl in römischer Weise mit Aediculen bedeckt zu denken sind, muß wenigstens der wichtigste (derjenige der Mutter Gottes und des heil. Gallus) den Officianten vor sich gehabt haben, weil auf der Rückseite unmittelbar der Sarkophag des Stiftsheiligen daran stößt; eine Zusammenstellung, die sich dann noch durch Jahrhunderte bei einer Anzahl von Hochaltären in verschiedenen Ländern wiederholt hat. Außerdem aber dauert auch, wie schon bemerkt, der völlig isolierte Hochaltar fort, mit der viersäuligen, jetzt oben in die bunteste Pracht ausgehenden Aedicula;*) mehr oder weniger deutlich sagen es viele damalige Quellen, und schon in der Nähe von St. Gallen würde es der in der Chronik von Petershausen mit ausnahmsweiser Genauigkeit und Anschaulichkeit beschriebene Altar des heil. Gebehard (Ende des 10. Jahrhunderts) beweisen; die Mensa war hier samt der Aedicula reich ausgestattet, aber ihre Platte trug noch kein weiteres heiliges Gebilde, denn sonst würde es dieser Chronist erwähnen.

Einstweilen waren wohl oft die Bildwerke an der Mensa selbst, wenigstens an ihrer Vorderseite, das Wichtigste, was eine ganze Kirche an Kunst enthielt, und der Stoff reichte vom gewöhnlichen Metall, ja vielleicht vom Holz und vom Stucco bis zum getriebenen Goldblech**) mit Zuthat von Juwelen; und auch der Inhalt verlangt hier Beachtung. So lange keine Skulptur noch Malerei über der Platte der Mensa angebracht wurde, mußte

*) Dieser Bau ist es, welcher nun meist Ciborium heißt, was aber nicht von der Hostie als himmlischer „Speise" abzuleiten ist, sondern eine anderweitige (hebräische) Etymologie hat.

**) Bractea aurea, heißt es in dem nun anzuführenden Bericht aus Ekkehardi IV, Casus S. Galli, bei Pertz, Scriptores II, pag. 100.

man an den Wänden der Mensa selbst das ausschließlich auf Altar und Sakrament Bezügliche erwarten und verlangen: eine Darstellung der Einsetzung des Abendmahls und Scenen der Passion. Statt dessen sind es aber eher Glorien Christi, Symmetrien von Aposteln und Engeln und heilige Geschichten der verschiedensten Art, an Altären aber, welche Heiligengräber bedeckten, auch wohl Legendarisches. Höchst bemerkenswert ist sodann, daß schon im 9. Jahrhundert offenbar als Hauptgebilde an der Vorderseite einer Mensa auch die Mutter Gottes erwähnt wird, welche damals wohl noch nicht durch eine Bewegung im Dogma, sondern durch einen Drang der volkstümlichen Andacht an diese Stelle gelangt sein muß; vorbedeutungsvoll, wenn man erwägt, welche Vorherrschaft sie später geübt hat als weit wichtigster Gegenstand der Darstellungen über der Altarplatte. Eine bekannte Nachricht aus spätkarolingischer Zeit darf hier ihre Stelle finden wegen der darin waltenden Denkweise, wonach es sich bereits um eine höchste erreichbare Schönheit gehandelt haben mußte. Der berühmte Tutilo von St. Gallen arbeitete in Metz eine goldene Tafel (ohne Zweifel ein Antemensium), und dieselbe enthielt in der Mitte eine thronende Maria; diese aber genoß dann den Ruhm, daß sie nur mit Hilfe der Mutter Gottes selbst zustande gekommen sei, welche dem Meister die „radios“ (irgendwelche Werkzeuge?) zu reichen und ihn zu belehren pflegte. Er selber wollte nichts von diesen Erscheinungen wissen, aber zwei arme Pilger, welche bei ihm eintraten, sahen die Domina praeclara recht wohl und meinten, es sei etwa Tutilos Schwester; auch ein Klerikus seiner Umgebung schaute sie dann wenigstens auf einen Augenblick. Aus dieser Erzählung wird man das Verschiedenste entnehmen, vor allem die Erwähnung eines verborgen gehaltenen Modelles; wie aber, wenn die Sage doch erst sich erhoben hätte aus dem Werke selbst? aus einer ganz ungewohnten Lebensfülle des Hauptes und der Gestalt? ja, aus der Schönheit, wenn auch von dieser mit keinem besondern Worte die Rede ist? Hie und da mögen dann in den folgenden Zeiten, zwischen barbarisch leblosen und mißgestalteten Marienbildern, skulpierten wie gemalten, einzelne Schöpfungen begabter Meister und großer Augenblicke einen ähnlichen Zauber und selbst ähnliche Erklärungen hervorgerufen haben. Man weiß, was für ein Auf- und Niedertauchen in der ganzen romanischen Kunst vorkommt.

Wie und wann erhob sich nun das Kunstwerk über der Mensa?

Unter den jetzt so ungemein seltenen hölzernen Marienstatuen romanischen Stiles*) muß es solche gegeben haben, welche in Verbindung mit

*) Beispiele bei Caumont, Abécédaire, p. 236 ss. (5. Edit. pag. 337 ss.).

einem Altar, hinter oder auf demselben standen. Cäsarius von Heisterbach*) sagt von einem solchen Bilde in einem Kloster bei Groningen, er habe vor (coram) demselben Messe gelesen. Bei diesem Anlaß (ebenda VII. 44, 45) erwähnen wir gerne die Geschichte von einer alten und unschönen Mutter Gottes, von welcher man das Kind ablösen konnte, in der Kirche zu Veldenz bei Berncastel; eine Frau des Ortes meint: warum steht das alte Gerümpel noch hier? ut quid hic stat vetus haec rumbula? wofür dann eine schwere Strafe nicht ausbleibt. Es ist hier erlaubt, an den großen Aufschwung der Skulptur mit Beginn des 13. Jahrhunderts, zur Zeit des Cäsarius, zu denken, da so vieles Alte auf einmal kaum mehr erträglich scheinen mochte. (Der Uebergang etwa in der Marienstatue des St. Hermann Joseph in der Capitolskirche zu Köln.) Es wird jedoch überhaupt nötig sein, hier einen weitern Ausblick zu gewinnen.

Man hat es schon seit der Jahrtausendwende mit einer äußerst bilderliebenden Zeit zu thun, welche schon die Buntheit des ganzen Innern einer Kirche und vielleicht auch freie plastische Gebilde verschiedener Art nicht scheute; irgendwie „in introitu chori," sei es oben schwebend befestigt oder unten in Verbindung mit einem Altar, sah man bereits ein geschnitztes oder in Thon gebildetes Krucifix, vielleicht schon von beträchtlicher Größe. „Ein Büßer stand in der Kirche am Eingang des Chores und betrachtete das Bild des gekreuzigten Erlösers, einst von der gelehrten Hand eines Bildners so geschaffen, daß es bis heute die harten Menschengemüter zum Mitleid zwingt, als sähen sie das heilige Sterben mit Augen" — so um 1020 die Chronik von Moyen-Moutier, in den Vogesen.*) In solchen Umgebungen wird es sich vor allem von selbst verstehen, daß an den angelehnten Nebenaltären das Wandstück zunächst über der Altarplatte unmöglich ohne figürlichen, gemalten oder plastischen Schmuck bleiben konnte. Von frühen direkten Aussagen mag die einzige folgen, welche zufällig uns vorgekommen ist: in der belgischen Abtei Lobbes wurde um 980 an das Evangelienpult ein Altar (also ein Nebenaltar) von der Westseite her angelehnt mit einem silbernen Antemensium; drüber aber kam „eine unvergleichlich schöne imago Domini." Wichtiger wäre es dann zu wissen, wo und wann zuerst über der Platte eines freistehenden Hochaltares sich ein Kunstwerk einfand. Von der berühmten Pala di S. Marco in Venedig (Ende des 10. Jahrhunderts), welche jetzt

*) Libri miraculorum VII. 46.

**) Chronicon Mediani Monasterii. Kap. 18, Monumenta Scriptores VI. — Ob nicht schon Maria und Johannes als Statuen oder große Reliefiguren daneben standen?

allerdings auf dem Hochaltar steht, wird meist angenommen, sie sei ursprünglich dessen Antemensium gewesen, und dann fiele sie hier außer Betracht.*) Zu den frühsten sichern Aussagen (erst um 1119) gehört nach unserer Kunde diejenige über den Hochaltar der Abtei Farfa im Sabinerland: derselbe erhielt als Antemensium eine silbervergoldete Tafel, ohne Zweifel mit reichen Reliefs, während eine kleinere Tafel von ähnlicher Arbeit auf den Altar zu stehen kam.**) Noch mit dem 12. Jahrhundert aber beginnen dann im Norden einzelne erhaltene Beispiele, da über die Mensa eine etwas niedrige Wand mit Reliefs und andern Verzierungen in Metall oder Stein hinläuft.***) Außerdem aber giebt es einzelne mächtige Kompositionen aus Holz und Thon, wie die Kreuzesgruppe der Kirche von Wechselburg, welche mit dem Altar in irgend einer Verbindung stand, wenn auch nicht in der jetzigen.†) Irgend ein rituelles Bedenken gegen sehr kühne Kombinationen großer plastischer Werke mit dem Altare, sobald derselbe nur vorn und auf den Seiten völlig frei blieb, wird wohl kaum mehr gewaltet haben.

In Betreff Italiens wird hier eine Lücke unserer Kunde zugestanden, welche bis in die Anfänge des dortigen gotischen Stiles hinabreicht und hier nicht mit Vermutungen ausgefüllt werden darf. Vielleicht wären alle vorgekommenen Zwischenformen in abgelegeneren Kirchen der verschiedensten Gegenden nachweisbar, ja sie mögen durch die neuere Forschung ohne unser Wissen nachgewiesen worden sein. Sonst aber hat das bisherige Studium seinen Eifer vorherrschend auf die Ausbildung von Gestalt und Ausdruck des Menschen gewandt und sich an eine Auswahl von besonders sprechenden Denkmälern angeschlossen. So ist z. B., was von weniger bekannten Toskanern des 13. Jahrhunderts an Altären kann geschaffen worden sein, so viel als nicht mehr vorhanden; ein Heiligensarkophag wie die Arca des heil. Dominicus in Bologna, das Werk des Niccolò Pisano, ist hier nicht maßgebend, weil die jetzige Gestaltung als Altar offenbar erst einer viel

---

*) Aehnlich verhält es sich, wie man weiß, mit dem berühmten Altar von Kloster Neuburg.

**) Historia Farfensis, Monumenta Scriptores VI, S. 578.

***) Beispiele aus St. Gervais in Maestricht und aus St. Denys in Lübke's „Vorschule" S. 121, 127. — Vermutlich waren solche Reliefs schon frühe mit Thüren verschließbar, und iese werden auf den innern wie auf den äußern Seiten Malereien erhalten haben. Der bemalte Flügel könnte von höherm Alter sein als das gemalte Altarbild.

†) Für den heutigen Zustand ist uns nichts zur Hand als die Abbildung bei Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, T. 57; gleich über der Mensa folgt schon ein großes Relief in einem Rundbogen.

späteren Zeit angehört, und dasselbe gilt von der prächtigen Arca des heil. Augustin im Dom von Pavia (14. Jahrhundert), an welche eine moderne Mensa nur wie flüchtig angefügt erscheint. Durch eine Reihe von Denkmälern aber ist gesichert das Fortleben der viersäuligen Aedicula, jetzt in den reichen und leichten Formen des gotischen Stiles und — für das Figürliche — der neu belebten toskanischen Skulptur. Das Tabernakel von St. Paul bei Rom, ein Werk des Florentiners Arnolfo (1285), mag durch seine einfach sprechende Schönheit das Vorbild geworden sein auch für die Hauptaltäre von S. Maria in Cosmedin und S. Cecilia in Trastevere, während der Hochaltar des Laterans als großer Reliquienbehälter einen allzu schweren Oberbau erhielt. Den stärksten Beweis aber für die dauernde Wertschätzung der Aedicula liefert der berühmte Altar des Orcagna in Orsanmichele zu Florenz (1359). Bekanntlich war die Aufgabe die einer möglichst reichen Neuaufstellung eines wunderthätig und damit almosenreich gewordenen Altargemäldes, einer thronenden Madonna mit Engeln, beinahe in Lebensgröße. Das Gegebene wäre also eine triumphbogenähnliche Prachteinfassung gewesen; Orcagna aber stellte die Tafel unter eine vollständige Aedicula, welche nun freilich in genialer Handhabung italienisch-gotischer Zierformen und in Ausdruck und Schönheit der Reliefs und Statuetten ein Höchstes erreicht, wie es in dieser Gattung nicht mehr ist eingeholt worden. An Aufwand freilich haben dies Werk, kurze Zeit später, die Skulptoren des Hochaltars im Dom von Arezzo (Giovanni und Betto, Söhne eines Francesco) noch überbieten können, ja, man dürfte sagen: mit diesem Unikum (welches sich jeder deutlichen Beschreibung in Worten entzieht) seien die dermaligen Möglichkeiten eines in lauter Reliefs und Statuetten verschiedenen Ranges aufgelösten marmornen Freibaus überhaupt erschöpft worden. Was aber noch immer fehlt, ist eine freie Gestalt oder Gruppe in Lebensgröße.

Eine Durchschnittsform der reichern toskanischen Marmoraltäre dagegen wird man in demjenigen Werk (etwa aus der Mitte des 14. Jahrhunderts von Tommaso Pisano) erkennen dürfen, welches sich, einer pisanischen Kirche entnommen, im dortigen Camposanto befindet: Madonna mit Engeln unter einem größern und sechs Heilige unter ebenso vielen kleineren Baldachinen, alles in Hochrelief, darunter hinlaufend an der Altarstaffel (Predella) erzählende Darstellungen in kleinen Figuren. So, wie das Werk ist, kann es einst frei auf einer Mensa, aber auch an eine Wand gelehnt, gestanden haben; das Gefühl sagt uns übrigens, daß hier die Skulptur schon als gehorchende Kunst auf den Pfaden des gemalten Altarwerkes einhergeht, und

daß z. B. die Kleindarstellungen der Predella sich nicht würden eingefunden haben, wenn es nicht schon gemalte Predellen gegeben hätte. — Anders war es noch z. B. mit dem Hochaltar von S. Eustorgio in Mailand (gegen 1400?) und seiner Doppelreihe vorzüglicher Passionsreliefs; hier war man noch dem Norden näher und jenen über die Mensa hinlaufenden Reliefwänden. (Die weiter oben folgenden Skulpturen sind spätern Ursprunges.)

Inzwischen aber war im Norden — wo und wie, mag hier fraglich bleiben — der hohe gotische Altaraufsatz, mehr geschnitzt oder mehr gemalt, zum Leben gelangt, ein Schrein mit lauter schmalen, hohen Abteilungen und schlanken Fialen, und daß dieser nun ebenfalls auf Italien wirkte, auch durch unmittelbaren Import, beweist bei mehreren Denkmälern der Augenschein. Für den Chor von S. Francesco in Bologna wurde 1388 an ein venetianisches Brüderpaar, Paolo und Giacomello delle Massegne, ein freistehender marmorner Hochaltar*) um hohen Preis (2150 Ducati d'oro) verdungen, und dieser wäre ohne solche nordische Vorbilder nicht denkbar, so völlig italienisch und von selbständigem Leben durchdrungen auch seine Figuren, Halbfiguren und Reliefs sein mögen. Auch sonst in Venedig und Oberitalien verrät sich deutlich ein neuerer, späterer Vorstoß des Nordisch-Gotischen als derjenige, von welchem einst im 13. Jahrhundert die toskanische Kunst war berührt worden, und der Dom von Mailand offenbart dies ja im Großen.

Zieht man nun das Resultat der italienischen Altarskulptur bis um das Jahr 1400, so ist es durchgängig eine Kunst des Vielen und noch nicht eine solche, die den Blick auf Ein mächtiges Hauptobjekt sammelt. Kunst und Andacht ergehen sich hier in einer sehr großen Anzahl von Gestalten, welche oft vorzüglich belebt, aber doch nur Teile eines Ganzen sind; in den Reliefs (welche ja nicht bloß die Predella, sondern auch Hauptfelder einnehmen) wird gerne eine ganze Reihe von Scenen aus dem Leben Christi und der Maria, oder aus der Legende eines Heiligen dargestellt. Tritt hinzu die Hingebung bedeutender Meister an dieses Viele und Einzelne und auch der beharrliche Wille des Beschauers, sich dasselbe anzueignen, so ist der Gesamteindruck ein großer und feierlicher. Das 14. Jahrhundert bildete keine reliefierten Kanzeln mehr, wie bisher die Pisaner mit so hohem Ruhm gethan hatten, dafür ist die Hegemonie des Reliefs an Florenz übergegangen und feiert nun ihren Triumph mit Orcagnas Tabernakel. Und daneben übersieht

---

*) Nach manchen Schicksalen jetzt so gut als möglich restauriert und wieder an der alten Stelle.

man so leicht dieselbe Hingebung und Meisterschaft in den Statuetten und kleinen Halbfiguren von Engeln und Heiligen. Auch am Altar von Bologna wird man neben den größern Figuren erst allmählich auch den Reichtum von Geist und Leben inne, welcher die Fülle von kleinen Figurinen an den einrahmenden Teilen beseelt.*)

Gleich mit Anfang des 15. Jahrhunderts erhebt sich dann das mächtige Können und die Ambition der toskanischen Kunst zu großen, im Sinne eines neuen Lebens durchgeführten Einzelgestalten von Erz und Marmor; der stark gesteigerte Maßstab (den man zwar längst hie und da am Aeußeren von Kirchen im Relief und auch in Freiskulptur gekannt hatte) verbindet sich jetzt mit einem individuellen und selbst momentanen Ausdruck, welcher eine neue Potenz in der Skulptur ausmacht. (Glockenturm des Domes in Florenz, und Nischen von Orsanmichele.) Aber den Altären kam dies einstweilen noch nicht zu Gute, und derselbe Donatello, welchem man die ruhmvollsten jener Charaktergestalten verdankt, hat seinen ehernen Altar im Santo zu Padua fast aus lauter kleinen Bestandteilen, Reliefs und Statuen, gebildet und die paar etwas größern Figuren (die Madonna und die vier Schutzheiligen) der Ausführung durch Schüler überlassen. Der florentinische Altar erreichte sein Höchstes damals überhaupt nicht durch die Freiskulptur, sondern durch große Reliefs, wovon einige zu den schönsten auf Erden gehören: die Altäre in glasiertem Thon aus der Werkstatt der Robbia. Und bei diesen herrlichen Schöpfungen, um welche die antike Plastik die christliche Kunst beneiden kann, wird man doch wiederum zugeben, daß sie ohne das vorgängige Dasein großer gemalter Altartafeln kaum so entstanden wären, obgleich ihr Stil im Einzelnen so schön von allem Malerischen ausgeschieden ist. — Siena hatte am Anfang des 15. Jahrhunderts seinen weit und hoch emancipierten Jacopo della Quercia, und den ihm zugeschriebenen fünf hölzernen Statuen in S. Martino (einer imposanten Madonna und vier Aposteln) fehlt jetzt nur die ursprüngliche Aufstellung, um uns endlich einen damaligen Altar in Freiskulptur zu vergegenwärtigen. (Sein Altar in S. Frediano zu Lucca, von 1422, ist noch ein gotischer Wandaltar, aber bereits mit fünf großen Relieffiguren unter Baldachinen, über einer erzählenden Predella.) Auch an an-

*) Die berühmten, kunstgeschichtlich so wichtigen Silberaltäre des Domes von Pistoja und der Opera del Duomo in Florenz sind nur Bekleidungen von Mensen, der erstere zudem jetzt in veränderter Anordnung. — Der Elfenbeinaltar der Certosa von Pavia, ein florentinisches Werk, mag hier als Unikum nur genannt werden.

dern wichtigen Werken des 15. Jahrhunderts sind bei Bauveränderungen wohl die Figuren, aber nicht mehr in ihrer alten Anordnung erhalten geblieben; von Sienesen vor 1500 (Vecchietta, Francesco di Giorgio u. a.) stammen an und über dem Hochaltar des Domes die ehernen Engel, sowie das Sakramentstabernakel der Mitte, allein der Altar selbst hat erst 1532 nach Angabe des Baldassare Peruzzi seine jetzige Form erhalten und damit auch erst jene vorzüglichen Gestalten ihre jetzige Stelle. — Den vollen Vorsatz, durch eine Reihe lebensgroßer, freistehender eherner Gestalten einem Altar die höchste künstlerische Bedeutung zu geben, findet man vielleicht, was erhaltene Werke des 15. Jahrhunderts betrifft, am ehesten verwirklicht im Dom von Ferrara. Es ist ein Krucifixus mit Maria und Johannes, welchen rechts ein heil. Georg, links der heilige Bischof Maurelius folgen, Arbeiten des Florentiners Niccolò Baroncelli, alles sehr ernst gemeint und gründlich in der Arbeit, aber etwas prosaisch und trocken; auch müssen bei einem Neubau mindestens die beiden äußern Figuren eine neue Anordnung erhalten haben.*)

Neben diesem allem bildet der marmorne Wandaltar, der im Motiv der Einrahmung mehr oder weniger deutlich vom römischen Triumphbogen, auch wohl nur von drei reich eingefaßten Feldern ausgeht, im 15. Jahrhundert und noch später die eigentlich durchgehende Gattung für die Altäre ohne Malerei. Selten kommt dabei die Freiskulptur zu Worte; sowohl das Gebilde der Mitte (Einzelgestalt oder Gruppe) als die kleinern Figuren der einfassenden Teile sind Reliefs und als solche bisweilen von hoher Bedeutung, öfter aber ist jene Mitte einem gemalten wunderthätigen Marienbilde der Urzeit gewidmet. Auf einmal folgt dann (1499) mit der Pietà des Michel Angelo die marmorne Freigruppe, wie sie die neuere Welt noch nicht gesehen hatte und auch von Michel Angelos Hand nicht wieder sollte zu sehen bekommen (geschaffen für den Altar einer dann beim Neubau von St. Peter demolierten Kirche S. Petronilla). Mit diesem Werke, oder auch mit der St. Annengruppe des Andrea Sansovino, so konnte es scheinen, erorberte die große Freiskulptur den christlichen Altar.

Es sollte aber nicht so kommen, wenn auch die Folgezeit, zunächst das 16. Jahrhundert, noch diesen und jenen Altar mit überlebensgroßen Marmorgruppen hervorgebracht hat. Zunächst verlangen solche Werke eine freie

*) Aus dunkeln Worten des Diario Ferrarese (Muratori XXIV., Col. 360, 376) ist sogar auf eine andere frühere Aufstellung auf einem andern Altar zu schließen.

Verfügung über die Oertlichkeit, welche denselben nur ausnahmsweise gegönnt wird. Auch bei sonst großem Aufwand zog man nun doch den Wandaltar vor. In Neapel bildete sich der Altartypus des Giovanni da Nola und des Santacroce: in oder vor der mittlern Nische eines reichen Baues die Madonna stehend mit dem Kinde als Freiskulptur, zu beiden Seiten einzelne, etwas kleinere Heilige, in stark vortretendem Hochrelief. Der prachtvolle Apostelaltar im Dom von Genua (überwiegend von Guglielmo della Porta) zeigt sogar, wie sieben Statuen in Freiskulptur sich in und vor drei Nischen einer Triumphbogenarchitektur wirkungsreich verteilen ließen. Vorwiegend aber findet sich der Marmorwandaltar mit großem erzählendem Relief (hie und da zu beiden Seiten von Nischen mit Statuen begleitet), und dieser hat dann seine eigene Geschichte von der Renaissance bis zum Ausgang des Barocco. Wenn sein Stil nur zu sehr ein malerischer ist, so sollte dies den Beschauer doch nicht unempfindlich machen gegen Geist und Schönheit, wo sie sich im Einzelnen vorfinden. Man betrachte die berühmten Altäre des Antonio Rossellino und Benedetto da Majano in Monte Oliveto zu Neapel, die Incoronata des Tullio Lombardo in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, die Assunta des Tribolo in S. Petronio zu Bologna, und selbst die gewaltiggroßen, mit vollem Aufwand behandelten Altäre aus der Manieristenzeit im Dom von Mailand und in dem von Orvieto (Altäre des Mosca); endlich wagte es der Barocco, einzelne ganze Kirchen mit lauter großen marmornen Altarreliefs zu versehen, z. B. S. Agnese in Piazza Navona zu Rom, und Algardis berühmtes Kolossalrelief des Attila war vielleicht ein erster Versuch, die sämtlichen Altäre von St. Peter mit solchen Werken zu schmücken.

Noch eine nachträgliche Bemerkung über die Freigruppe muß jedoch hier beigefügt werden.

Wenn die Freiskulptur in lebensgroßen und noch größern Gruppen sich ganz ungehemmt ergehen, wenn sie eine selbst sehr herbe Wirklichkeit in belebter Erzählung und sogar in ergreifender Tragik walten lassen wollte, so war es von jeher besser, wenn sie dabei vom Altare sich schied und einen eigenen Raum, auch wohl ein eigenes Licht verlangte. Es entstanden seit dem 15. Jahrhundert jene bemalten großen Thongruppen, meist dem Marienleben oder der Passion geweiht, aufgestellt in einzelnen Kapellen oder an Kirchen oder an den Stationen von Wallfahrtsbergen. Wir werden uns hüten, hier die ganze große ästhetische und religiöse Frage aufzurollen, welche sich an diese Bildwerke knüpft, wollen aber doch die Reflexion wiedergeben, die sich schon manchem nachdenklichen Beschauer aufgedrängt hat: war es nicht

beneidenswert für manchen hochbegabten Bildner, wenn er sich hier, zwar in unedlem Stoff, aber mit völliger Freiheit und in völligem Einklang mit der Andacht seines Volkes ergehen konnte, statt denjenigen Protektionen nachlaufen zu müssen, welche über Marmor und Erz und große Summen verfügten? Wie gewaltig hätte hier auch MichelAngelo zugreifen können, statt sich im Mißmut zu verzehren über all die unbearbeitet bleibenden Carrarablöcke für die Fassaden von S. Lorenzo.

Ueberblicken wir den bisherigen Hergang, um noch einige weitere Bemerkungen anzufügen. In der Frühzeit der Kirche war die Funktion am Altare alles und für irgend einen figürlichen Schmuck gar keine Stelle, während dieser letztere, als Malerei oder Mosaik, sich bereits über alle Wände des Gebäudes ausbreiten mochte. Der Mensa und ihrer Aedicula wurde einstweilen nur ein materieller, dekorativer Reichtum gegönnt. Als aber die in Edelmetall figurierte Bekleidung der Mensa begann, konnte es sich in den Reliefs um die allgemeine Verherrlichung des Meßopfers oder um eine Zusammenstellung Christi oder der Maria mit den Hauptheiligen der betreffenden Kirche oder Diöcese oder mit den besondern Schutzheiligen des Stiftenden handeln, auch um die Legende des Ortsheiligen, über dessen Grab sich die Mensa erhob — dies alles samt dem allmählich eintretenden figürlichen Schmuck der Aedicula mochte eine wichtige Gedankenreihe, ein für jene Zeit ergreifendes symbolisches Ganzes bilden, aber für die Kunst war es noch lange nicht eine befreiende, ins Große führende Aufgabe. Als aber auch *über* der Mensa sich Skulpturwerke erhoben, blieben diese dem Vielen und Beziehungsreichen in mäßigem und selbst kleinem Maßstabe getreu, auch seit es daneben eine freie Plastik im Großen gab. Um eine bloße Gewöhnung kann es sich hier nicht gehandelt haben, sondern diejenige Summe religiösen Trostes und heiliger Ortserinnerungen, welche vom Altar ausgehen sollte, verlangte einen ganzen Cyklus von Gestalten und Geschichten, wovon beim Altargemälde weiter zu reden sein wird. Was hierauf MichelAngelo und Andrea Sansovino an Freigruppen wagten, wird zunächst der Ahnung gerufen haben, daß stets nur Meister höchsten Ranges der Aufgabe genügen möchten, und nicht viel später zeigten die Altargruppen Bandinellis, was aus dem Thema in unwürdigen Händen werde. Wir können über solche Gedanken keine zeitgenössischen Aussagen erwarten; vielleicht erwog man, daß das im Grunde einzig wahre Thema, die Pietà, mit dem Wunderwerk MichelAngelos erschöpft sein möchte? oder man empfand über dem Altare

und während der Messe eine solche Gruppe überhaupt wie etwas Aufdringliches, wenn man sie mit dem Wandaltar und seinen Bildwerken verglich? Daneben aber lebte, in einer thatsächlichen Konkurrenz, deren Betrachtung uns hier in alle tiefern Fragen der Kunst und des Gottesdienstes hinausführen würde, bereits das gemalte Altarbild der goldenen Zeit. Später hat dann der Altar und namentlich der Hochaltar des Barocco die erstaunlichsten Kombinationen von Freigruppen, Wandgruppen, Säulengerüsten, Einzelstatuen und Malereien wagen dürfen und damit ohne Frage einem sehr gesteigerten Gefühl der Andacht zu genügen geglaubt. (Von seinen Reliefaltären ist schon die Rede gewesen.) Endlich hat unser Jahrhundert im Norden den spätgotischen Schnitzaltar in seiner ganzen Formenbildung, Gehäuse wie Skulpturen, mit aller Hingebung ergründet und in neuen und selbständigen Schöpfungen wiederum durch die Kirchen leuchten lassen.

Zum Schluß ist hier noch einer Altarverherrlichung zu erwähnen, die man schon lange vor dem 15. Jahrhundert, in welchem sie, und nicht eben häufig, auftritt, hätte erwarten können. Auf einzelnen Altären nämlich begegnet man derjenigen Anordnung, da der Tabernakel des Sakramentes selbst zum Prachtkörper mitten über der Mensa erhoben wird, sei es in Marmor oder in Erz. Das Figürliche wird dabei nur als Beigabe und in kleinem Maßstab vorkommen, während die dekorative Kunst, zumal der Frührenaissance, ihre höchsten Triumphe feiern mag. Der Marmortabernakel eines Altares in S. Domenico zu Siena wurde dem MichelAngelo zugeschrieben in einer Zeit, da bei sehr schönen Arbeiten ungewisser Herkunft blindlings dieser Name pflegte genannt zu werden; gegenwärtig gilt er als Werk einer der beiden Da Majano. In der Folge haben Spätrenaissance und Barocco an solchen Tabernakeln, unter Hinzunahme von Prachtstoffen aller Herkunft, in höchstem Aufwand gewetteifert.

Es läge scheinbar nahe, an dieser Stelle, von den bisher genannten Thatsachen aus, zu einer sehr großen und allgemeinen Frage überzugehen. Sollte sich nicht im Kampf um den Altar der Kampf zwischen Plastik und Malerei und der (wie sich zeigen wird) entschiedene Sieg der letztern gleichsam in koncentrierter Weise wiederspiegeln? so daß sich hier auch ein weiterer Beleg zu dem so oft wiederholten Satze ergäbe: Das Altertum sei die Zeit der Plastik, die christliche Welt die der Malerei? — Bei längerer vergleichender Betrachtung lernt man auf solche allgemeine Entscheide verzichten. Unser ganzes Abendland hat in den kräftigsten Zeiten seiner Andacht das heilige

Gebilde in allen Stoffen und Darstellungsweisen besitzen und verehren wollen und schon im statuarischen Außenschmuck einzelner Kathedralen (Chartres) vielleicht den plastischen Vorrat sehr vollständig ausgestatteter griechischer Tempel reichlich eingeholt und übertroffen, ja bis heute genießen manche Marienstatuen die größte Verehrung beim Volke des betreffenden Ortes. Alles was man von Antithesen auf diesem Gebiete zugeben kann, beschränkt sich am Ende darauf, daß die christliche Bilderwelt sich weit weniger als die klassische mit Einzelgestalten begnügen konnte, sondern die Darstellung heiliger Hergänge verlangte, daneben auch eine Vielheit von einzelnen Figuren, weil dieselben als Kategorien, als Reihen von heiligen Wesen desselben Charakters auftraten, — und hiebei ist allerdings die Malerei in sehr deutlichem Vorsprung, weil sie diesem Programme so sehr viel leichter genügen kann, auch bei beschränkten Mitteln. Der Entscheid lag also nur an einer thatsächlichen Gewöhnung, in diese aber legte die Malerei mit der Zeit ihr ganzes ungeheures besonderes Vermögen hinein. Sie offenbarte den Menschen in sehr viel zahlreichern Werken, als die Skulptur es vermochte, ungeahnte Schätze von Leben, Charakter, Empfindung und Schönheit. Der italische Altarmaler aber hatte noch einen innern Anhalt der Größe in sich, der ihn vor dem Versinken ins Einzelne, in bloße Anmut und Zierlichkeit bewahrte: er war in der Regel zugleich der Vertraute des mächtigen Fresko.

Indem wir nun in der Reihe der Zeiten wieder weit aufwärts steigen, um die Anfänge des italischen Altargemäldes zu ermitteln, dürfen wir wohl einen deutlichen Einfluß der byzantinischen Kunst erwarten, welcher man in Italien so zahlreiche uralte gemalte kleine Andachtsbilder und bis heute in den Kirchen den meist so reichen Bilderschmuck der Ikonostasen verdankt, aber nicht einen Einfluß des byzantinischen Gottesdienstes: der Altar der griechischen Kirche (immer nur ein einziger) duldet nämlich bis heute kein Bildwerk über der Platte der Mensa, und Italien wird die vielleicht Anfangs kleinere, dann große Tafel aus eigenen Kräften haben auf den Altar bringen müssen. Es bleibt ungewiß, wie frühe dies geschah, und die älteren, befangeneren Werke dieser Art konnten sich dem stets wachsenden Lebensgefühl der folgenden Kunstzeiten gegenüber gewiß nur schwer auf den Altären behaupten. Es will schon etwas bedeuten, daß wir von den Kommentatoren des Vasari*) erfahren, auf dem Hochaltare von S. Tommaso in Florenz

*) I, 233, im Kommentar zur Vita di Cimabue.

habe noch bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts eine Tafel vom Jahre 1191, das Werk eines gewissen Marchisello gestanden. Aber viel stärkere Beweise als Worte geben können, liefern uns die berühmten erhaltenen Tafeln des 13. Jahrhunderts, von welchen nun zu reden sein wird; hier lehrt schon der bloße Anblick, daß man es längst mit keinen Anfängen mehr, sondern bereits mit den Früchten einer langen und großen Entwicklung zu thun hat.

Was hatte nun das italische Volk für seine Hochaltäre von den Malern verlangt? Es war — auf Goldgrund — die Mutter Gottes in derjenigen Schönheit, welche ihr der einzelne Meister jener Zeiten nur irgend verleihen konnte, indem er den byzantinischen Typus mit den Anfängen eines neuen Lebens verschmolz; es war das segnende Christuskind auf ihrem Schoße und eine Umgebung von anbetenden Engeln, und dies alles groß, ja die Hauptfigur in mehr als Lebensgröße. So frühe und so feierlich nun Maria in der kirchlichen Kunst auftritt, und so mächtig ihre allgemeine Verehrung im Steigen war, erscheint sie doch als Hauptgebilde an einem Altar im Grunde unerwartet, und wenn keine Denkmäler noch Kunden vorhanden wären, müßten wir voraussetzen, die figürlichen Bildwerke des ganzen Altars hätten sich auf die Stiftung des Abendmahls oder auf die Passion bezogen. Was jedoch schon (S. 7) über Maria als auffallende Hauptdarstellung an der Vorderseite einer Mensa aus früher Zeit berichtet worden, gilt ebenso von dem Gemälde über dem Altar; es beginnt die große Vorherrschaft der Madonna.

Das für Italien bezeichnende Hauptfaktum nämlich möchte wohl sein und bleiben, daß hier zuerst, schon im 12. Jahrhundert, über dem Altar eine allgemeine Machtergreifung der weiblichen Schönheit im Sinne des Erhabenen vor sich gegangen sein muß, und zwar als Malerei auf großer Tafel. Vollends auf dem Hochaltar eines Domes mußte jetzt, oft in bewegter Parteiung und Kriegszeit, die Stadtpatronin im Sinne der höchsten Macht und des höchsten Trostes erscheinen, la quale, wie es z. B. in der Chronik von Siena*) heißt: è nostra Avochata, et difenda per la sua infinita misericordia da ogni aversità e ogni male, e guardici da mani di traditori e nemici di Siena. So schrieb man dort im Jahre 1310, als das bald zu erwähnende Hochaltarwerk des Duccio aufgestellt wurde.

Vorhanden sind, wie gesagt, nicht mehr die Anfänge dieser Altarmalerei, sondern nur die schon reifern Werke der Folgezeit, und unter diesen bleibt

*) Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese, I. S. 169.

(trotz neuern Zweifeln) einstweilen dem Guido da Siena mit seiner von 1221 datierten großen Madonna in S. Domenico der zeitliche Vorrang und auch wohl der eines Beginnes von Anmut und Leben gegenüber von byzantinisch-italischen Andachtsbildern; die Inschrift aber, durch welche der Meister bezeugt, daß er sich bei seinem Werke glücklich gefühlt habe, gehört zu den großen Aussagen der Kunstgeschichte überhaupt:

Me Guido de Senis diebus depinxit amoenis
Quem Christus lenis nullis velit angere poenis.

Auf dem Hochaltar des Domes sodann befand sich vielleicht schon damals, von unbekanntem Ursprung, die sogenannte „Madonna mit den großen Augen" oder „Madonna der Gnaden," welche das Volk von Siena erhört hatte, als es hier am Tage der Schlacht von Monte Aperto (1260) betete, während sein Heer die Florentiner schlagen half; es war dasselbe Bild, welches später vor dem schon genannten Werk des Duccio (1310) weichen mußte und in eine Kapelle versetzt wurde.*) Aus dem nächstfolgenden Jahre 1261 besitzt Siena noch heute, a' Servi, eine sehr große thronende Madonna mit dem segnenden Kinde und zwei Engeln, das Werk eines Florentiners Coppo di Marcoaldo.**) Jünger als dieser und ebenfalls aus Florenz war nun jener Giovanni Cimabue, an welchen Vasari den Beginn einer freien italienischen Malerei mit mehr oder weniger Recht anknüpft. (Geb. laut Vasari 1240, gest. nach 1302.)

Die drei großen Altarbilder: aus S. Trinità (jetzt Akademie von Florenz), und aus S. Francesco in Pisa (jetzt Louvre), sowie das noch in S. Maria Novella in Florenz, wenn auch nicht in alter Aufstellung befindliche Bild***) sprachen offenbar von jeher für einen besonderen, ausnahmsweisen Ruhm des Meisters, und von dem letztgenannten Gemälde wußte man, daß es unter festlichem Jauchzen des Volkes mit Posaunenschall von der Werkstatt nach der Kirche getragen worden sei. Was Vasari (I, 225) bei diesem Anlaß sonst noch berichtet, unterliegt zwar berechtigten Zweifeln der Herausgeber, und doch würde man Unrecht haben, auf einen Zug der Erzählung zu verzichten, der sich, wenn nicht hier, doch andere Male wirklich ereignet haben kann: die Stadt weiß, daß ein ruhmvoller Maler von Marien

*) Milanesi, l. c.

**) Vasari I, 234, im Kommentar zur Vita di Cimabue.

***) Ueber die Madonna mit Engeln in der National Gallery ist auf den dortigen Katalog zu verweisen.

und Engeln an einem Bilde arbeitet, welches noch niemand hat sehen dürfen, und nun benützt man die Durchreise eines mächtigen Fürsten, welchem dasselbe gezeigt werden soll, und Männer und Frauen von Florenz drängen sich jubelnd in die Werkstatt. Ob es sich nun um Karl von Anjou und Cimabue gehandelt, darf uns gleichgültig sein, und das Jahr von Karls Besuch (1267) erregt starke Bedenken, da das Bild von S. Maria Novella offenbar nicht als Jugendwerk, sondern als reifes Hauptwerk zu gelten hat, und wäre es auch nur um der frei und anmutig bewegten Engel willen.

Die Engel, bei Guido da Siena nur am obern Rande seines Bildes in kleinem Maßstab (und jetzt kaum mehr sichtbar) beigegeben, sind bei Cimabue schon in dem Bilde der Akademie zu einer ganzen Schar geworden, welche den (über vier Halbfiguren von Propheten sich erhebenden) Thron umgiebt, und übertreffen an neu gewonnener jugendlicher Anmut sogar die Mutter Gottes selbst; und dies gilt ja auch von Cimabues Gewölbefresko der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, wo die Halbfigur der Madonna noch herb byzantinisch heißen kann, während die Engel (Füllfiguren) schon sich der freien Schönheit nähern. Was ihren Typus betrifft, so konnte Cimabue unter verschiedenen Vorbildern frei wählen, da nicht sehr lange vorher das gewaltige Kuppelmosaik des Baptisteriums von Florenz in seinem innersten Kreise die Engel nach dem Range dargestellt hatte: die Throni mit schweren, verzierten Gewändern, die Potestates in voller Kriegsrüstung, die Erzengel von Juwelen starrend 2c., er aber bevorzugte die einfachen Angeli mit ihrer altüblichen, den Togafiguren ähnlichen Tracht.

Das zweite Altarbild (dasjenige des Louvre), dem obigen nahestehend, zeigt ebenfalls in den meisten Köpfen den Willen des Jugendlichen und Holden; auch hier wie dort ist das Gewand der Madonna nach einem wirklich gelegten, sehr feinen Stoff dargestellt und damit eine weitere Befreiung vom byzantinischen Stil gewonnen, welcher die Gewänder nicht frei, sondern nach einem Schema zu drapieren pflegte. Endlich offenbart das mächtig große Bild in S. Maria Novella einen höhern Fortschritt: die Engel, je drei auf jeder Seite, sind zwar hier kleiner im Maßstab, aber vollständig entwickelt und in abwechselnder Bewegung auf das eine Knie gesenkt.*) Auch ist hier noch der

*) Das Erzählende ist von diesen Altären ausgeschlossen, und man wird dafür Cimabue's Wandfresken in Assisi aufsuchen müssen. Vasari aber (I, 226) kannte noch in Pisa eine kleine tavolina desselben mit einem Gekreuzigten, umschwebt von weinenden Engeln, und unten stand weinend Maria und schmerzerfüllt Johannes. Der Meister war auch des Rührenden mächtig.

alte Rahmen erhalten, welcher in dreißig kleinen Medaillons lauter Brustbilder von Heiligen enthält. — Wenn dann 1285 eine Marienbrüderschaft, welche ihre Kapelle in derselben Kirche hatte, für ihren eigenen Altar einen umständlichen Kontrakt mit dem Sienesen Duccio schloß,*) so mag dies geschehen sein, weil sich der noch junge auswärtige Meister Bedingungen auferlegen ließ, mit welchen man dem berühmten Mitbürger nicht mehr hätte kommen dürfen.

Außer der Madonna mit Engeln fanden auf manchen Altären auch Heilige, welchen dieselben geweiht waren, ihre feierliche Darstellung: die Gestalt einzeln, ohne Zweifel auf Goldgrund, ringsum aber eine Einfassung von lauter kleinen Bildchen mit Erzählungen aus ihrer Legende, denn man hatte noch nicht die Sitte, diese kleinen Historien auf die Altarstaffel (Predella) zu beschränken. Von Cimabue selbst kannte Vasari ein nicht großes Bild, eine tavoletta (wahrscheinlich von einem Altar), mit der Gestalt des heil. Franziskus und einer Umgebung von zwanzig kleinen Scenen, sowie (noch damals auf einem Altar von S. Paolo in ripa d'Arno zu Pisa) eine ebensolche tavoletta mit einer ähnlich umgebenen hl. Agnes. Von einem jüngeren Zeitgenossen und ohne eine solche Zuthat von Erzählungen befindet sich noch in der Sakristei von S. Simone zu Florenz die große Tafel eines thronenden hl. Petrus mit zwei Engeln.**)

Da keines der genannten Bilder mehr seine ursprüngliche Aufstellung genießt, weiß man nicht, wie und in welcher Einfassung sich die Tafel über der Mensa erhob, und es wird noch einmal daran zu erinnern sein, daß in Orsanmichele zu Florenz eine Tafel der Madonna mit Engeln nachträglich durch Orcagna die prächtigste aller Aediculen zur Behausung erhalten konnte. Es war eine große, aber doch mögliche Ausnahme.

Mit dem 14. Jahrhundert tritt dann das eintaflige Werk zurück und die Ancona nimmt, wenigstens auf wichtigern Altären, dessen Stelle ein. In der neueren Kunstsprache bedeutet das Wort jedes aus mehreren Tafeln bestehende Altarwerk und umfaßt daher bis ins 16. Jahrhundert das Verschiedenste in Betreff von Anordnung und Einrahmung; die älteren Anconen aber, so wie sie noch in manchen Beispielen erhalten sind, bestehen insgemein aus drei bis fünf Tafeln nebeneinander, deren mittlere die größte ist. Die

*) Milanesi I, S. 158, wo nicht gemeldet wird, ob das Werk zu stande kam, und ob es noch existiert.

**) Datiert 1308. Vergl. Vasari I, 236 im Kommentar zur Vita di Cimabue.

Ausgestaltung der Tafeln mit gotischen Giebeln, Zwischenpfeilern, Fialen rc. deutet wie beim plastischen Altar auf einen neuen Einfluß aus dem Norden hin, wo man indes Mühe haben wird, die betreffenden Vorbilder nachzuweisen. (Vergl. den Claren-Altar im Dom von Köln.) Die Gesamtform, als Ansicht eines gotischen Sacellums, setzt eher eine freie, isolierte Aufstellung voraus, wenn auch die Anlehnung an eine Wand die Regel gewesen sein mag. An reichern Anconen kann der Aufbau ein doppelter werden, indem wenigstens die Seitentafeln Oberbilder erhalten, auch werden an den einfassenden Teilen (Giebeln, Pfeilern) alle irgend zu gewinnenden Flächen ebenfalls figürlichen Darstellungen gewidmet. Die Anconen waren und sind unverschließbar; wo sich Triptychen mit beweglichen Flügeln finden, sind es wohl ehemalige Hausaltäre, und sie zeigen dies schon durch den kleinern Maßstab. — Neu ist ferner, daß die Altarstaffel oder Predella, der Sockel des Altarwerkes, jetzt jene kleinern erzählenden Bilder erhält, welche früher eine ganze Gestalt rings umgeben hatten.*)

Das Viele und Beziehungsreiche hatte sich hier wie im Marmoraltar (vergl. S. 10 u. 11) Bahn gemacht, wenn auch ein Christus oder eine Madonna mit Engeln noch oft die mittlere Tafel einnahm. Auf den Seitentafeln finden sich figurenreiche Erzählungen, meist aber Einzelgestalten von Heiligen, seien es die besonderen Patrone der betreffenden Kirche oder Korporation, oder solche, von welchen in dem betreffenden Altar Reliquien geborgen lagen. Sind sie nur als Halbfiguren und also beträchtlich größer im Maßstab gegeben, so bot sich hier der hochwichtige Anlaß einer deutlichern Beseelung und verschiedenartigern Charakteristik.

Zuweilen aber bilden die Tafeln zusammen ein geistiges Ganzes wie die der Ancona Giottos in S. Croce zu Florenz (Kapelle Baroncelli) mit Marien Krönung und gewaltigen Scharen von Engeln und Heiligen auf beiden Seiten; in kleinen Figuren auf fünf Tafeln ist hier der Inhalt einer großen Idealkomposition zusammengedrängt.**) Giottos großartiger thronender Christus zwischen Engeln im Kapitelsaal von St. Peter in Rom hat noch die Seitentafeln mit den Aposteln neben sich, aber nicht mehr in der ursprünglichen Einfassung. (Vom frühern, gotischen Hochaltar von St. Peter; offenbar ein sehr exceptionelles Werk.)

---

*) Eine Uebertragung der gemalten Predella auf einen Marmoraltar in Gestalt von zarten Reliefs, vergl. S. 10.

**) Wobei noch zu erwägen ist, daß bei einer Neueinfassung in den jetzigen Renaissancerahmen die Giebelbilder, Pfeilerbilder rc. müssen verloren gegangen sein.

Es versteht sich von selbst, daß man in Sammlungen auf Mittelbilder trifft, welche ihrer Seitentafeln verlustig gegangen, und ebenso auf einzeln erhaltene Seitentafeln.

Einen besonders großen Anfang scheint die Ancona gemacht zu haben mit Duccios neuem Hochaltar für den Dom von Siena (1308—1310).*) Leider ist derselbe nur in Ruinen erhalten, und diese nicht mehr im alten Zusammenhang, wobei auch die einfassenden Teile (Giebel, Pfeiler ꝛc.) zu Grunde gegangen sind, so daß es unmöglich ist, den ursprünglichen gotischen Aufbau sich genau vorzustellen. Diesmal war es ein doppelter Anblick: vorn die Madonna mit Engeln (und wohl noch Seitenbilder), auf der Rückseite die Geschichte Christi und der Maria in lauter einzelnen Tafeln, Schöpfungen einer von allen byzantinischen Erzählungsformeln frei gewordenen Auffassung und Darstellungskraft — welche immerhin als Fördernis schon die Skulpturen der Kanzel in nächster Nähe hatten. Im Vergleich mit der früher auf dem Altare befindlichen Madonna degli occhi grossi nennt ein Chronist das ganze Werk „schöner, frömmer und größer,“ und Duccio selbst in der Inschrift erfleht von der Mutter Gottes Ruhe und Frieden für Siena und die ewige Seligkeit für sich, weil er sie so dargestellt habe:

Mater sancta Dei, sis causa Senis requiei,
Sis Duccio vita, te quia depinxit ita.

Der festliche Aufzug, welcher das Werk nach dem Dom begleitete, war offenbar noch viel feierlicher und prächtiger, als derjenige der Florentiner gewesen war, da sie mit der Tafel des Cimabue nach S. Maria Novella zogen.

Natürlich blieb neben der Ancona auch die Einzeltafel mit der großen Madonna und Engeln einigermaßen im Gebrauch, und zwar von Giotto (Akademie von Florenz) bis auf Fiesole (Uffizien) und Gentile da Fabriano (Dom von Orvieto); ja Bologna bietet uns eine Reihe solcher großen Madonnen dar, jedesmal nach dem besten Vermögen des betreffenden Jahrzehnts. Auch große Einzeltafeln zu Ehren berühmter Heiligen gewinnen jetzt durch symbolische Zuthaten das Imposante im Sinne jener Zeit: die jungfräulich mächtige heil. Ursula der Malerin Caterina Vigri (Pinakothek von Bologna) sammelt unter ihrem Mantel die kniende Schar ihrer Gefährtinnen, und der heil. Thomas von Aquino auf Trainis Tafel (Pisa, S. Caterina) thront als Mittelpunkt einer Welt von himmlischen und historischen Gestalten.

*) Der Kontrakt und die Auszüge aus Chroniken bei Milanesi I, 166 ff.

In der zweiten Häfte des 14. Jahrhunderts traten dann Versuche auf, die Form der Ancona aufzulösen, während man ihren gotischen, mehrgiebligen Gesamtumriß einstweilen noch beibehält. Zwischen den Seitentafeln z. B. wird die Stütze, die Colonnette weggelassen und den bisher voneinander getrennten Heiligen ein Verkehr oder Gespräch ermöglicht; schon aber werden bisweilen alle trennenden Formen überhaupt weggelassen und zusammenhängende Kompositionen erreicht. In Florenz steigt jetzt endlich die Passion in großer einheitlicher Tafel über der Mensa empor: Giottino malt eine Beklagung des Leichnams (Uffizien), Taddeo Gaddi eine Grablegung (Akademie von Florenz).*) Mit dem Anfang des 15. Jahrhunderts folgen, schon als erste Boten des neuen Stiles, unter dreigiebliger, überaus reicher Einfassung die vollgedrängten einheitlichen Bilder des Don Lorenzo Monaco (Anbetung der Könige, und berühmte Marien Krönung, Uffizien), des Fiesole (Kreuzabnahme, Akademie von Florenz) und des Gentile da Fabriano (Anbetung der Könige, ebenda).

Erwäge man nun, welche großen Geschicke sich mit diesem allem in der italienischen Kunst vollzogen haben. Neben dem kirchlichen und weltlichen Fresko ist jetzt der Kirchenaltar bei weitem die wichtigste Gattung der Malerei und repräsentiert die Tafelmalerei, wenn nicht allein, doch sehr überwiegend in einer Zeit, da sonst mit Ausnahme des Hausandachtsbildes und der Büchermineatur überhaupt noch kaum anderes von selbständiger Bedeutung geschaffen wird. Und nun hatte Italien das einheitliche Altarblatt erreicht und behauptet, und ein Blick auf die seitherige Kunstgeschichte von ganz Abendland sagt schon, für welche Siege damit die Laufbahn eröffnet war. Einstweilen konnte sich, von Seiten der Technik, die Tempera ihrer Farben und Bindemittel vollständig versichern, daneben aber ging einher das Ringen um vielartiges Leben und um die Schönheit.**) Diese in ihrer Kulmination wird man vielleicht mit Unrecht in den Madonnenköpfen finden wollen, wo den Malern öfter eine Art heiliger Befangenheit mag gefolgt sein; in vollkommener Naivetät aber wächst uns Schönheit und Leben ent-

*) Die alten Einrahmungen sind bei beiden nicht erhalten.

**) Eine reiche parallele Forschung würde sich mit Hilfe von Abbildungen in Betreff der Schönheit von Madonnen, Engeln und Heiligen des 14. Jahrhunderts durchführen lassen. Schon Florenz bietet außer Giottos Typus noch sehr Verschiedenes dar, und anderswo (Oberitalien) nähert man sich etwa auch dem kölnischen Ideal mit den Taubenaugen und dem kleinen Mund. — Wieder anders, und recht lieblich, einzelne derjenigen Bilder, welche in Venedig Jacobello del Fiore heißen.

gegen in den Engeln von Cimabue bis auf Fiesole. Diese Reihenfolge möge man sich vergegenwärtigen das ganze 14. Jahrhundert hindurch, bevor noch der Putto, der nackte Kinderengel, sich neben seinen erwachsenen und bekleideten Genossen zu zeigen beginnt. Dem plastischen Altar aber, so reich und schön er immer hie und da auftritt, ist doch ganz deutlich die Führerschaft genommen.

Im 15. Jahrhundert wird nun allerdings zunächst zu konstatieren sein, daß neben dem einheitlichen Bilde, je nach Gegenden, auch noch die vollständige Ancona weiterlebte, und wir dürfen uns auch nicht zu sehr wundern, wenn jenes nicht sofort die ganze Malerei mit sich gezogen hat. Während man vermuten darf, daß die mächtigeren Maler das einheitliche Bild schon durchgängig würden vorgezogen haben, gab beim Volk, bei den Geistlichen, bei Einzelstiftern wie bei Korporationen wahrscheinlich noch lange die Vorliebe für das Vieltafelbild den Entscheid. Mag die weltliche Kunst, sobald sich der Stil wandelt, auch in allem übrigen, Inhalt wie äußere Anordnung, einer völligen Neuerung unterliegen — die kirchliche Kunst ist zum Teil heilige Gewöhnung, und die Volksandacht kann auch an den Aeußerlichkeiten derselben hängen, und wäre es bei den Anconen schon nur die noch immer halbgotische Prachterscheinung gewesen. Dieselbe ist öfter, innerhalb eines so zweifelhaften Dekorationsstiles, mit sehr viel Geist und Eleganz gehandhabt (Anconen der Werkstatt von Murano) und darf nicht etwa an unsern nordischen Schnitzaltären des 15. Jahrhunderts, deren Stil denn allerdings ein zweifelloser ist, gemessen und darnach verurteilt werden. Auch auf den (meist damascierten) Goldgrund wird das Volk nur allmählich verzichtet haben,*) indem derselbe durch reichen Teppichgrund, später durch angedeutete Architektur ersetzt wurde. Insgemein füllt übrigens die einzelne Heiligenfigur ihre wenn auch sehr schmale Tafel nach Kräften selber aus, da bereits die möglichste Vergrößerung des Figurenmaßstabes sich geltend zu

*) Noch 1477 wird für ein Altarwerk im Dom von Perugia einbedungen: tucto el campo sia d'oro fino. (Mariotti, Lettere pitt. perugine, S. 83, Anm.). — Beiläufig ist zu erwähnen, daß hie und da die mittleren Felder der Ancona von Reliefs eingenommen werden statt von gemalten Tafeln; ein muranesischer Altar enthält in der Mitte, plastisch und vorzüglich gegeben, ein Ecce homo, eine Ohnmacht der Maria und eine Auferstehung übereinander. — Neuere, namentlich municipale Sammlungen von Italien gewähren gegenwärtig in mittlern, auch kleinern Anconen eine ganze Auswahl von Varianten in der Komposition des gotischen Schreins, in der Verteilung und Erzählung der Legende, in der Farbigkeit des Plastischen (wo es vorherrscht oder allein herrscht) bis zur völligen Vergoldung ꝛc. ꝛc.

machen sucht. Für den Gesamtinhalt dieser Anconen aber mag wiederum gelten, was schon oben bei Anlaß der plastischen Altäre (S. 15) gesagt wurde: Diejenige Summe religiösen Trostes und heiliger Ortserinnerungen, welche vom Altare ausgehen sollte, verlangte einstweilen noch gerne einen ganzen Cyklus von Gestalten. Das untere, etwas größere Mittelfeld (welchem oben ein Ecce homo oder eine Verehrung des Leichnams in kleinerer Darstellung entspricht) enthält jetzt in der Regel nichts als eine thronende Madonna in ganzer Figur mit dem schlummernden oder spielenden Kinde, und hier wird man öfter ein besonderes, stilles, mütterliches Gefühl ausgedrückt finden, welches die „Madonna mit Heiligen" des einheitlichen Altarblattes nicht oder doch kaum ebenso offenbart. Nun breiten sich zu beiden Seiten n doppelter Reihe, unten mit ganzen, oben mit Halbfiguren von Heiligen, die Einzeltafeln aus, meist wohl von solchen, deren Reliquien im Altartisch lagen, und die man vielleicht schon auf frühern Anconen dort gewohnt gewesen war zu sehen und einzeln anzurufen; auch wohl die besondern Nothelfer und Fürbitter von Stiftenden. Das Altarwerk des Alunno in S. Niccolò zu Foligno besteht aus vierzehn Abteilungen, deren zwei mittlere (hier statt der thronenden Madonna) die Geburt Christi und die Auferstehung enthalten; dasjenige des Pinturicchio in der Pinakothek von Perugia hat zwölf Bilder; die hochwichtige Ancona des Mantegna (vom Jahre 1454, jetzt Brera) mit dem schreibenden heil. Marcus (oder Lucas) als Hauptbild hat eben so viele. Das letztere Werk könnte sogar als eigentliche Rechtfertigung der Pluralität der Tafeln gegenüber dem einheitlichen Altarblatt geltend gemacht werden, sobald es sich um eine beträchtliche Anzahl von Heiligen und zugleich um eine vollständige Entwicklung der einzelnen Charaktere handelte; geschaffen aber ist es von einem Meister höchsten Ranges in seiner vollen Jugendkraft. — Aus der lombardischen Kunst muß eine hohe dreigeschossige siebentaflige Ancona in S. Maria di Castello zu Savona erwähnt werden, welche der Brescianer Vincenzo Foppa gegen Ende seines Lebens um 1489 gemalt hat, mit der knienden Gestalt des Stifters auf der Haupttafel, und dieser ist niemand anders als der spätere Julius II., damals Kardinal Giuliano della Rovere.*)

Wie volkstümlich die reiche Ancona noch das ganze 15. Jahrhundert hindurch geblieben sein muß, beweist die damals fast in lauter Landstädte der Mark Ancona verteilte Lebensarbeit des Venetianers Carlo Crivelli

---

*) Abgebildet Archivio storico dell' arte, anno 1895, Fascic. VI.

(besonders aus den letzten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts; jetzt hauptsächlich in der Brera und in der National Gallery, wo jedoch der größte Altar dieser Art erst durch moderne Kombination aus zwei verschiedenen Werken, das wichtigere aus S. Domenico in Ascoli stammend, seine jetzige Gestalt erhalten hat). Populär war bei Crivelli ohne Zweifel die reichliche Anwendung von Gold in der Malerei, von großgeblumten Brokatstoffen der Gewänder, von fröhlichen Fruchtschnüren und ganz besonders die der zum Greifen wahren Früchte auf der Stufe des Marienthrones; dazu aber kam, bei mancher harten und manierierten Form, die empfundene Wahrheit in den Charakteren, zumal den asketischen, und eine staunenswerte Leuchtkraft und Durchsichtigkeit des Temperavortrages, und so muß diese ganze heilige Pracht, wie sie war, einem verbreiteten Gefühl entsprochen haben, wie nur je kirchliche Kunstwerke. — Weiter nach Westen, im Apennin, beginnen die Anconen oder wenigstens mehrtafligen Werke der umbrischen, peruginischen Schule, welche neben glorreichen einheitlichen Altarblättern vielleicht ebenfalls eine Vorliebe beim Volk genossen. Zu den schon oben genannten kommt u. a. das weltberühmte Bild des Perugino, welches aus der Certosa von Pavia und aus dem Zwischenbesitz des Hauses Melzi in die National Gallery gelangt ist. (Drei Tafeln mit durchgehender Landschaft als Hintergrund; über dem Mittelbild ehemals ein Oberbild, Gott Vater mit Cherubim; die jetzige Einrahmung modern.) Es bleibt auffallend, daß der Meister ein Thema wie das der Madonna mit zwei Erzengeln nicht in einem einheitlichen Bilde hat behandeln wollen oder dürfen;*) nun enthält das Mittelbild eine Madonna del Sacco, d. h. die Mutter kniend vor dem durch einen Engel auf einem Sack sitzend gehaltenen Bambino mit drei in der Luft schwebenden singenden Engeln; auf dem Bilde links sieht man St. Michael und auf demjenigen rechts St. Raphael mit dem jungen Tobias; die meisten Köpfe aber sind von der höchsten Schönheit, welche dem Perugino überhaupt erreichbar gewesen ist, und nur aus Gründen chronologischer Wahrscheinlichkeit hat die während geraumer Zeit vorausgesetzte Mitarbeit seines großen Schülers können auf immer zurückgewiesen werden.**) Während nun hier die Gestalten der drei Tafeln denselben Maß-

*) Vielleicht kam hier wie in andern einzelnen Fällen auch eine Rücksicht auf den Transport in Betracht, wenn ein Altar an weit entfernter Stelle gemalt wurde; kleinere Einzeltafeln erreichten leichter den Bestimmungsort und mochten dann hier erst ihre gemeinsame Prachteinrahmung erhalten.

**) Die beiden noch jetzt auf Altären der Certosa befindlichen Anconen sind erst durch moderne Zusammenfügung in den jetzigen Zustand gelangt. — Peruginos Presepio samt Neben-

stab festhalten, lieferte in der ferraresischen Schule Lorenzo Costa jene ungeschickte Ancona (Galerie von Ferrara), da auf den Seitenbildern die knienden Gestalten des heil. Hieronymus und der heil. Magdalena von größerm Wuchse sind als die von Johannes dem Täufer und einem Engel begleitete Madonna des Mittelbildes. — Das vollkommenste Werk dieser ganzen Gattung aus dem 15. Jahrhundert, Ein lebendes Ganzes in drei Bildern, mit völlig erhaltener, unvergleichlich schöner Einrahmung, ist aber doch wohl der Altar des Giovanni Bellini in den Frari zu Venedig; der einheitliche, hinter den Zwischenpilastern als Halle durchgeführter Raum enthält auf den Seiten je zwei Heilige, in der Mitte vor einer Apsis die thronende Madonna mit zwei Musikputten, und all dies gehört hier zum Herrlichsten was der Meister geschaffen hat.

Das Letzte, was von der mehr und mehr ermäßigten Vielheit von Tafeln übrig blieb, war deren Zweiheit: über manchem Altarblatt erhob sich noch, als besonderes, für sich eingerahmtes, durch ein Gebälk davon getrenntes Oberbild, eine halbrunde oder dem Halbrund genäherte Lunette, welche meist entweder einen segnenden Gott Vater mit Engeln oder eine Beklagung des Leichnams enthielt, auch wohl eine Madonna mit Engeln oder Heiligen, wenn das Hauptbild einen andern Gegenstand darstellte.*)

Wie sehr dann der Geist des beginnenden 16. Jahrhunderts den Anconen abgeneigt sein mußte, und wie er sie schon durch das Verlangen nach dem großen Maßstab der Figuren ausschloß, wird aus dem folgenden klar werden. Der völlige Sieg des einheitlichen Bildes, wobei auch die Predellenbilder

---

gestalten und drei erzählenden Oberbildern in kleinen Figuren, einst in der Villa Albani zu Rom, ein wichtiges und relativ frühes Werk, war offenbar eine ehemalige Ancona, die ihre alte Einrahmung eingebüßt hatte. — Eine Menge jetzt überall zerstreuter peruginesker Einzelbilder von Heiligen, halbe oder ganze Figuren, sind vermutlich und zum Teil erweislich Teile von Anconen gewesen. Die tiefandächtigen Köpfe von S. Benedictus, S. Scholastica und S. Placidus in der vatikanischen Pinakothek stammen wahrscheinlich von einer Ancona aus S. Pietro zu Perugia. — Zwei der herrlichsten Tafeln des Luca Signorelli (Museum von Berlin) mit je drei Heiligen geben sich sofort als Seitenbilder zu einem ehemaligen Mittelbilde zu erkennen, wie man sogar glaubt, zu einem Relief, welches S. Christoph mit dem Kinde darstellte, von Jacopo della Quercia. — Ueber das dreitaflige Altarwerk des Domenico Ghirlandajo in München und Berlin vergl. die dortigen Kataloge; dasselbe stammte aus S. Maria Novella.

*) Bei Anlaß mehrtafliger Altarwerke mag auch mit einem Worte der Orgelflügel gedacht werden, deren in Italien noch eine Anzahl aus verschiedenen Zeiten und Schulen vorhanden sind, obschon sie als bewegliche Tuchflächen leicht dem Untergang und dem Ersatz durch neue Arbeiten unterlagen. Es war noch immer eine Gattung, und als solche hatte sie ihre mehr oder weniger bewußten Gesetze, welche der Feststellung wert sein könnten.

verschwanden, war ein Postulat der malerischen Wirkung, welches über alle Traditionen und daran hängenden Empfindungen Meister wurde. Die Heiligen, welchen man bisher noch in so wichtigen Altarwerken einzelne Tafeln gegönnt hatte, wurden nach Kräften in das Eine Bild, mochte es ein ruhiges oder ein erzählendes sein, hineineingezogen. Immerhin haben auch Maler und Stifter weitergelebt, welche die hohe Bedeutung der getrennten einzelnen Heiligengestalt erkannten und schätzten; so hat noch Palma Vecchio seine berühmte heil. Barbara (in S. Maria Formosa zu Venedig) als Mittelbild einer fünftafligen Ancona behandelt, welche außerdem auch einen mächtigen S. Sebastian enthält; von Tizian steht auf dem Hochaltar in S. Nazaro e Celso zu Brescia das frühe (1522) fünftaflige Werk, mit der Auferstehung als Hauptbild; im mittlern Oberitalien aber hat (außer Luini mit seiner wichtigen, vielteiligen Ancona zu Maggianico bei Lecco) besonders Gaudenzio Ferrari, mit Hilfe der prächtigsten Einrahmungen in Gestalt von Triumphbogen, die Gattung so weit oben gehalten, daß dann auch der beginnende Manierismus sich derselben bemächtigen konnte. (Hauptkirche von Arona, Collegiata von Varallo, S. Gaudenzio in Novara, Madonnenkirche von Busto Arsizio.) Das Hauptbild enthält jetzt, ziemlich gedrängt, eine Madonna mit Heiligen oder eine Assunta, oder eine Madonna del Sacco; ein oberes Feld einen Gott Vater oder eine Pietà; die untern Seitenbilder einzelne Heilige; in den obern sind es Halbfiguren von solchen oder von Engeln, oder Erzählungen in kleinen Figuren. Für Ferrara hat noch Dosso Dossi eine gewaltige Ancona in sechs Bildern (jetzt in der dortigen Galerie) geschaffen und sich dabei eines neuen Wirkungsmittels versichert: das Mittelbild nämlich, eine hochthronende Madonna mit Heiligen und reicher oberer Engelgruppe, in schöner Landschaft, hebt sich durch helles Licht von den übrigen, auf dunkelm Grunde gemalten Tafeln ab. (Die Bekrönung, mit einem Auferstandenen, hat offenbar nicht mehr die ursprüngliche Gestalt.*)

Das einheitliche Altarblatt, zu welchem wir nun übergehen, besaß, wie gezeigt worden, seine großen Präcedentien seit dem 13. Jahrhundert, und ganz unvermeidlich mußte es mit dem 15. Jahrhundert die bei weitem vorherrschende Gestalt des Altarkunstwerkes werden. Zugleich aber wurde es die führende Gattung innerhalb der Malerei überhaupt und zeitigte diejenigen

*) In neuerer Zeit wird sogar angenommen, daß Lionardos Vierge aux rochers (ob das Exemplar des Louvre oder das der National Gallery oder das eine wie das andere?) das Hauptbild einer Ancona gewesen sei.

Früchte, welche das Fresko nicht hätte zur Reife bringen können. Wir versagen uns hier jede Parallele mit den gleichzeitigen größern Tafeln der nordischen Kunst, deren Uebersicht nach Gegenden, Inhalt und künstlerischen Kräften uns zu sehr fehlt und bei der so viel seltenern Erhaltung auch viel schwerer genau festzustellen sein dürfte.

Für die italienische Malerei kommt zunächst eine Vorfrage in Betracht, welche wenigstens erhoben werden muß. Bekanntlich bedeutet heute im Italienischen Quadro jede Art von Bild, unabhängig von Inhalt, Format u. s. w. Nun läßt aber das Vorhandensein vieler und wichtiger Altarblätter im Format des (völlig oder nahezu) gleichseitigen Viereckes kaum eine andere Annahme übrig, als daß ehemals in der Malerei dies die Bedeutung Quadro gewesen sei, d. h. daß sich die Kunst oft an feierlicher Stätte dies Format als Abschluß dessen, was sie in Einen Anblick sammelte, auferlegt habe. Es war etwas Neues, denn die vorangegangene Gotik hatte keinen Anteil daran gehabt, und auch in den erzählenden Fresken des 14. Jahrhunderts herrscht bekanntlich das Breitbild;*) sogar in der Renaissance findet sich das gleichseitige Quadrat als baulich gegebenes Flächenmotiv keineswegs leicht und von selber ein (Mittelfelder gleichseitiger Gewölbe z. B. in den Loggien Rafaels u. dgl.). Nun aber erwäge man eine Anzahl von Beispielen sowohl ruhiger als bewegter Kompositionen dieses Formates und frage, ob hier ein bloßer Zufall könne gewaltet haben: Bartolommeo Vivarini: Madonnen mit Heiligen im Museum von Neapel und in S. Niccolò zu Bari; — Perugino: die Madonna mit vier Heiligen in der vatikanischen Pinakothek; die mit zwei Heiligen in den Uffizien; die große Pietà im Palazzo Pitti; — Francesco Francia: u. a. das S. Annenbild der National Gallery; — Antonio Pollajuolo: die drei großen, sechs Braccien ins Geviert messenden Bilder des Hercules (mit der Hydra, dem Löwen und dem Antäus) im Besitz des Lorenzo Magnifico,**) welche heute nur noch aus den kleinen Reduktionen bekannt sind; — Lorenzo di Credi: die große Anbetung der Hirten in der Akademie zu Florenz; — Lionardo da Vinci und Filippino Lippi: die Anbetungen der Könige in den Uffizien; — Fra Bartolommeo: die Hauptbilder in den Kathedralen von Lucca und Besançon; — endlich bei Rafael die Grabtragung Borghese, und bei MichelAngelo diejenige in der National Gallery! Dazu möge man rechnen, was auch noch die spätere Kunst, selbst

*) Wenn man nicht Giottos Legende des heil. Franz in der Oberkirche von Assisi geltend machen will, in lauter gleichseitigen Quadraten erzählt.

**) E. Müntz, Les collections des Médicis S. 63, aus dem Inventar von 1492.

die der Eklektiker bisweilen mit großer Absicht in diesen Rahmen gebracht hat, und füge z. B. aus der mythologischen Malerei noch eine der allergrößten Schöpfungen des Rubens hinzu: den Raub der Leukippiden in der Pinakothek zu München; der Wille, ein Quadrat gleichmäßig mit dem feurigsten Leben anzufüllen, spricht hier klar und deutlich.*) Ob die Konsequenzen dieses Formates für die Komposition mit genauem Bewußtsein gezogen und etwa schriftlich ausgesprochen worden sind, ist uns nicht bekannt; aber die thatsächliche Wechselwirkung zwischen einem gebräuchlichen oder sonst als unvermeidlich inne gehaltenen Format und der Komposition überhaupt fällt in die Augen.

Wir beginnen mit dem ruhigen Altarblatt, um das dramatisch erzählende dann erst folgen zu lassen; war ja im Ganzen doch das ruhige das frühere überhaupt gewesen, jedenfalls schon seit Cimabues Zeiten. Eine strenge Trennung wird indes nicht durchzuführen sein, und bei hochfeierlichen Momenten, wie Marien Himmelfahrt und Krönung, wird man über die Zuteilung sogar im Zweifel bleiben können.

Bei weitem der wichtigste und häufigste Gegenstand war bekanntlich die Madonna zwischen Heiligen; — diese Madonna con santi, das „Gnadenbild" in engerm Sinne, nach dem spätern, nicht immer besonders treffenden Ausdruck die Santa conversazione, beherrscht die Altarmalerei des 15. Jahrhunderts und erreicht ihre herrlichsten Beispiele zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Auch eine heilige Familie oder sonst ein Augenblick aus dem Marienleben kann etwa die Mitte des Bildes zwischen den Heiligen einnehmen. In zweiter Linie kommt auf dem besonderen Altar eines Heiligen dessen Gestalt, irgendwie hoch bevorzugt, in der Mitte zwischen andern Heiligen vor.

Es ist eine sehr große Skala vom Einfachsten der Madonna mit zwei Heiligen bis zu der reichsten Ueberfüllung mit Nebenfiguren, Donatoren und besonders Engeln jeder Gattung und Funktion und mit Zuthat himmlischer Erscheinungen in jedem Umfange. Für das Erzählen aus der Passion, dem

*) Die 13 cm Unterschied zwischen Höhe und Breite eines so mächtigen Bildes wird man nicht geltend machen können. Bei Neueinrahmungen von Bildern sind nur zu oft viel größere Willkürlichkeiten im Zusetzen und Wegschneiden vorgekommen. — Die einzige größere Reihe von Altären, welche noch ihre alte Einrahmung und Aufstellung besitzt, im Querschiff von S. Spirito zu Florenz, weist, wenn uns die Erinnerung nicht trügt, sehr vorwiegend Quadrate auf, wie denn dieselben bei den Florentinern des 15. Jahrhunderts überhaupt häufig sind.

Marienleben oder aus der Legende eines der Altarheiligen,*) haftet mit ihren kleinfigurigen Bildchen die Predella, wenn sie nicht bereits als bloße bildlose Altarstaffel behandelt wird. Es giebt Juwelen der Kunst unter diesen kleinen Bildern (die von der Predella des Mantegna-Altares in S. Zeno zu Verona, jetzt zerstreut im Louvre und im Museum von Tours), und doch scheint man mit der Zeit dies Element als ein zerstreuendes empfunden zu haben, und Rafael für die Predella seiner Grablegung bevorzugte die drei Halbfiguren der christlichen Tugenden mit Putten dazwischen und gab ihnen bloße Steinfarbe. Letzteres kommt um diese Zeit auch in Predellen anderer Maler vor. Noch für seine erste Marienkrönung (Vatikanische Pinakothek) hatte Rafael einige Jahre zuvor die köstlichsten erzählenden Predellenbildchen geschaffen.

Im Hauptbilde herrscht, um mit der Grundlage zu beginnen, vor allem die Einheit des Raumes, mag derselbe ein völlig oder nur teilweise geschlossener oder ein offener, landschaftlicher sein. Die mit Anfang des 15. Jahrhunderts neu geschaffene Perspektivik,**) welche bald die ganze Malerei durchdringt, hat zunächst auf die architektonische Gestalt des Gemaches und des Thrones die stärkste Wirkung ausgeübt. Den Uebergang bildet (für unsere Kunde) noch mit gotischen Formen die bekannte Tafel der Akademie von Venedig, das Werk des Johannes Alamannus und des Antonius von Murano (1446); hier erblickt man die thronende Madonna, die baldachintragenden Engel und die auf beiden Seiten stehenden Heiligen vor einer prächtigen gotischen Wanddekoration in der Art eines Getäfels oder Chorstuhlwerkes. Daneben aber beginnt in zahlreichen Altarbildern der neue Stil der Renaissance seine reichsten Weisen vorzutragen und die ganze Pracht seiner Phantasie leuchten zu lassen, wie er es in wirklichen Gebäuden kaum je gedurft hat. Es ist für uns eine ähnliche Ergänzung des Gewünschten aus dem nur bildlich Dargestellten, wie in den Hintergründen damaliger Fresken (von Benozzo

*) Es giebt auch Predellen, welche nicht in einzelne Bilder geteilt sind, sondern fortlaufende Darstellungen enthalten. — Außer aller Linie steht eine Predella wie die des Fiesole (National Gallery), welche zu beiden Seiten einer Auferstehung nicht weniger als 266 Heiligenfigürchen, meist des Dominikanerordens, enthält. — Vasari bewundert ganz besonders die Predellen des Fra Filippo Lippi (IV, S. 126 der Vita): se Fra Filippo fu raro in tutte le sue pitture, nelle piccole superò se stesso, perchè le fece tanto graziose e belle, che non si può far meglio; come si può vedere nelle predelle di tutte le tavole che fece.

**) In der Schule Giottos war bekanntlich das Bauliche sehr frei, wenn auch nicht unschön, zum Figürlichen hinzugeordnet worden, ohne Rücksicht auf relative Größe, Schiebung 2c. Doch giebt es schon bei Giotto selbst hin und wieder einen perspektivisch richtigen und gerne so dargestellten Binnenraum (Oberkirche von Assisi: St. Franz vor dem Papst und dessen Hofe).

Gozzoli im Campo Santo bis auf Filippinos Bauphantasien in der Cappella Filippo Strozzi zu S. Maria Novella) und Bücherminiaturen, auch in vielen Intarsien von Chorstühlen und Wandgetäfeln, welche Bauansichten reichster Art darstellen. Das ungeheure dekorative Vermögen des 15. Jahrhunderts, welches sich im Norden hauptsächlich in den Schnitzaltären, Sakramentspfeilern rc. ausspricht, schafft hier in Italien seine eigene Welt der Pracht, wobei die mathematische Perspektivik zur reichen Dichterin wird. Häufig kommt noch eine Ergänzung dazu durch eigentümlich schöne Ausblicke in die neugeborene italienische Landschaft.

Außerhalb aller Linie, schon als Breitbild, steht der große Altar des Mantegna in S. Zeno zu Verona (um 1458); hier ist der Raum eine offene, vierseitig gedachte Halle vor einer Landschaft, auf Pfeilern mit Skulpturmedaillons, und oben läuft ein ebenfalls in Skulptur gegebenes Puttenfries herum, womit wirkliche farbige Fruchtschnüre einen prachtvollen Kontrast bilden; in diesem wahren Programm von Perspektivik thront die Madonna ganz vorn, während die Heiligen schräg in den Raum zurücktreten; der Augpunkt ist nahe am untern Rande genommen, so daß sich das Pavimentum sehr rasch verkürzt.

Den Florentinern aber ging ziemlich frühe das Bewußtsein einer höhern Oekonomie auf, und sie empfanden, daß ein sehr großer dekorativer Reichtum der Wirkung der Charaktere im Bilde Abbruch thun könnte. Oefter begnügen sie sich wesentlich mit der Wiedergabe bunter spiegelnder Marmorflächen, auch des Jaspis und Porphyr, womit die Wände des Raumes bekleidet scheinen. (Im Fresko: Castagnos Abendmahl im Kloster S. Apollonia, wo die Wand nur mit sechs bunten Marmorplatten belegt dargestellt ist; ähnliche Einfachheit des Raumes in den beiden Sechsheiligenbildern des Sandro Botticelli, Akademie von Florenz, welcher in andern Fällen, z. B. in der Allegorie des Apelles, Uffizien, der allergrößten dekorativen und plastischen Pracht zu huldigen weiß; Perugino, dessen schlanke Pfeilerhallen nur die einfach notwendigen Profilierungen aufweisen; auch Francias Architekturen, oft reich in der Anlage bis zur offenen Rundhalle über Pfeilern, aber öfter schon fast klassisch gemäßigt in den Details.) Den stärksten Gegensatz hiezu findet man dann bei den prachtliebenden Ferraresen, welche an den Phantasiebaulichkeiten und am Marienthron gerne Skulpturen anbringen, Reliefs und Statuetten, steinfarben oder selbst metallfarben, und auch die Fruchtschnüre besonders gerne walten lassen; ja man könnte hier aus bloßen Tafelbildern eine besondere, von Padua und Mailand verschiedene ferraresische Frührenaissance zusammenbringen. Für

die paduanische Nüance sind bezeichnend und reich mit Zierrat beladen die wenigen Madonnen des Gregorio Schiavone, welcher sich einen unmittelbaren Schüler des Squarcione nennt. (Galerie von Turin, Louvre.) Von den Toskanern liebt etwa Skulpturen im Bilde fast einzig Signorelli, wenn er sich zu baulichen Gründen entschließt. — Bei Borgognone und andern Mailändern wird bisweilen die ganze, in den reichsten und verschiedensten Formen gegebene Architektur völlig dargestellt, als bestände sie aus Gold. — Der Thron der Madonna, genau in der Mitte des Bildes, kann entweder der Wandarchitektur angeschlossen oder als unabhängiger Prachtgegenstand gestaltet werden. Oeffnet sich statt der Wand ein freier Durchgang über oder hinter dem Throne, so können die Prachtformen römischer Triumphbogen in ihr Recht treten; um die thronende Madonna von der Luft zu isolieren, hängt dann hinter ihr öfter ein Teppich nieder, entweder von einer ausgespannten Schnur oder an einer Querstange, welche von Engeln gehalten wird. Die schönste und feierlichste Wirkung aber ist die einer Apsis hinter dem Thron, und in dem großen Zehnheiligenbilde des Fra Carnevale (Brera) ist der ganze Raum mit der Muschelapsis offenbar die Schöpfung eines vorzüglichen Architekten. In einigen großen venetianischen Altarbildern, wo der bauliche Raum hoch und in einiger Entfernung genommen ist, ergiebt sich vor der Apsis noch der Ansatz einer Halle. (Giov. Bellinis Bild in S. Zaccaria; der große Al. Vivarini des Museums von Berlin jedoch mit einer Wand als Abschluß.) Mehr als sonst irgendwo im 15. Jahrhundert offenbart sich hier die Renaissance als eine Architektur des Raumschönen und schafft dem idealen Dasein der Gestalten in vielen Varietäten die weihevollste Heimatstätte. In den wirklich ausgeführten damaligen venetianischen Bauten, z. B. der Lombardi würde man gerade dieses Motiv und dessen freie Varietäten umsonst suchen.*)

Auf zwei ganz verschiedenen Wegen kommt im 15. Jahrhundert die Raumdarstellung in das Gemälde hinein: in berühmten flandrischen Bildern sieht man das Innere von gotischen und romanischen Kirchen gerne sogar in Schräganſicht und hält dasselbe für entnommen aus wirklich vorhandenen Gebäuden, während in Italien der bauliche Raum zu der heiligen Gruppe

---

*) Das auf venetianischen Altären vorkommende Breitbild erhielt als Grund z. B. eine reich skulpierte fortlaufende Pfeilerhalle mit lebendigen Fruchtschnüren (Bart. Vivarini, Akademie: Christus zwischen S. Augustin und S. Franziskus); doch hat merkwürdigerweise Giov. Bellini in dem bekannten Votivbilde des Dogen Barbarigo in S. Pietro zu Murano hinter der Madonna nur eine hängende Gardine angebracht, mit Ansätzen von Landschaft rechts und links.

als deren notwendige symmetrische Einfassung hinzu erfunden wird. Immerhin kann auch das Innere bürgerlicher Wohnräume, wie dasselbe auf flandrischen Bildern in einfachem, konsequentem Tageslicht gegeben war, auf italienische Maler Eindruck gemacht haben, während ihnen sonst die heimische Perspektivik, die bis heute giltigen steigenden und fallenden Linien, und die Welt der antiken Zierformen einen ganz neuen Reichtum gewährte.

Weiter ist des nur teilweise geschlossenen Raumes zu gedenken: Madonna und die Heiligen sind von einer Steinbank oder Balustrade umgeben, welche etwa auch schlanke Pfeiler mit einem obern Gebälk trägt, und auf Balustrade oder Gebälk sieht man oft Gefäße mit Pflanzen; es bleibt der freie Ausblick in eine Landschaft oder in die dichten Lauben eines Gartens, von welchem hier vorn ein besonderer Teil wie durch Marmorschranken abgetrennt erscheint. Abgesehen vom Schönheitswert dieser Formen mag auch auf eines der oft dargestellten Mariensymbole angespielt sein: die Mutter Gottes ist u. a. hortus conclusus. Ein Bild wie der schöne Sandro Botticelli des Museums von Berlin, Madonna mit Johannes dem Täufer und dem im hohen Greisenalter dargestellten Johannes dem Evangelisten vor dichten Lauben, läßt in Betreff dieser Andeutung kaum einen Zweifel übrig, und auch der Lorenzo di Credi im Dom von Pistoja, Madonna zwischen Johannes dem Täufer und S. Nikolaus, mit reichem landschaftlichen Ausblick zwischen den Pfeilern der Balustrade und Pflanzengefäßen über dem Gebälk, wird am Besten auf diese Weise zu erklären sein. (Entsprechend im Hausandachtsbild: ein besonders bezeichnendes Tondo des Filippino Lippi, Galerie Pitti; vielleicht darf auch auf den hortus conclusus bezogen werden die Madonna delle Rose bei Borgognone, dann auch bei Luini &c., sowie in der deutschen Schule die „Mutter Gottes im Rosenhag.")

Auch der Darstellung von Marien Verkündigung hat die Kunst seit Fiesole einen edeln baulichen Raum gegönnt, und selbst wenn der nahende Engel Gabriel sich noch im Freien befindet, betet Maria in einer offenen Halle. Dagegen verlegt Filippo Lippi (München, Pinakothek) beide Gestalten in ein zierliches symmetrisches Hallenhöfchen mit einem Gärtchen, in welchem man diesmal deutlich den hortus conclusus erkennen wird. (Vergl. auch die Annunziata des Alessio Baldovinetti in den Uffizien). — Ein Oberitaliener, in welchem Morelli den Francesco Cossa zu erraten geglaubt hat (Dresden), läßt aus der zweibogigen Prachthalle, wo das Ereignis vor sich geht, rechts in ein Wohngemach, links in eine Stadtgasse blicken, als müßte der Engel dieses Weges gekommen sein. (Aehnlich Nic. Alunno, Pinakothek von Bologna.)

Ein kleines Hausandachtsbild des Lorenzo di Credi (Uffizien) giebt als Scene die zierlichste Halle mit einer Gartenaussicht.

Wendet man nun den Blick von diesen einzelnen, oft so reichen Gebilden auf das Ganze der Leistung des 15. Jahrhunderts, so ist zunächst mit der Einheit und perspektivischen Wahrheit des Raumes die Einheit des Lichtes verbunden, und es wird nicht zu leugnen sein, daß dieselbe sehr viel sicherer von den Altarblättern als von den Fresken aus auf die ganze sonstige Malerei übergegangen ist.*) Das allgemeine Phänomen, welches man den Realismus des 15. Jahrhunderts nennt, löst sich hier überhaupt in seine einzelnen Bestandteile auf. Jetzt erst, in bestimmtem Licht und Schatten, erreichen die oft herben, aber innerlich kräftigen Gestalten und Gesichtsbildungen und die vielartigen Trachten ihre volle Wirkung und die ganze Gruppe ihre Macht des Daseins. Und nun mochten Reflexe, Helldunkel und koloristische Reizmittel in Fülle folgen, wenn nur das einheitliche Licht, sei es mehr von rechts oder von links oben, schön gewählt war, und bald sollte ein vom Aether mitten über den Gestalten ausgehendes Oberlicht hinzu kommen. — Für das wirksame Licht im Freien wie im geschlossenen Raum haben im 15. Jahrhundert außer den Florentinern auch einige Venetianer, Bartolommeo Vivarini, Carlo Crivelli ihre nicht geringe Bedeutung; ob nicht für Italien überhaupt die Kenntnis einiger flandrischen Bilder hier mit in Betracht gekommen, mag dahingestellt bleiben.

Nun mag weiter behauptet werden: das Altarblatt, jetzt völlig vom Goldgrund losgesprochen,**) ist die Geburtsstätte der wahren Luft und der wahren Wolken in der Malerei gewesen, ja auch die Landschaft ist nur hier zu einem so schönen und feierlichen Dasein gelangt, wie sie es bei vorzüglichen Meistern der Spätzeit des 15. Jahrhunderts, und dann allerdings auch in Hausandachtsbildern aufweist. Auch für Luft, Wolken und Landschaft wäre auf die flandrischen Parallelen hinzuweisen, und ganz gewiß haben einzelne flandrische Vorbilder stark auf manche Italiener eingewirkt, das Wesentliche aber für uns ist, daß in Italien vom Kirchenaltar aus die Wirkung weiter ging auf die übrige Kunst. Welchen Eifer hat z. B. die Schule von

*) Immerhin hat auch das Fresko in höchst wirksamer Lichtdarstellung schon frühe Siege aufzuweisen. Von Piero della Francesca (Traumgesicht Konstantins, im Cyklus vom wahren Kreuz, in S. Francesco zu Arezzo) sagt Vasari (IV, S. 20) ausdrücklich: Ha dato cagione a' moderni di seguitarlo etc. — Nur ist es eben vielleicht nicht Fresko, sondern Mauermalerei in Oel, welche eine viel reichere Abstufung der Töne gestattete.

**) Mit einzelnen seltenen Ausnahmen bei Mariotto Albertinelli 2c.

Ferrara bethätigt, als sie sogar die Marienthrone frei auf Stützen schweben ließ, um unter denselben noch einen landschaftlichen Ausblick zu gewinnen. (Der große Cosimo Tura des Museums von Berlin; der Stefano da Ferrara, oder wie man ihn sonst benennt, in der Brera; von den Halbferraresen Lorenzo Costa; bei Francia in dem schönen Bilde von S. Martino zu Bologna die Landschaft unter dem Throne genau an der Stelle, wo sich sonst seine Musikengel befinden.*) Man mag nun vielleicht geltend machen wollen, es hätten sich auch ohne den Altar mit der Zeit Anläße zur malerischen Verwertung von Luft, Wolken und Landschaft ergeben müssen; es wird jedoch jedem neuen künstlerischen Vermögen sehr gut bekommen, wenn es seine Anfänge, seine Jugend im Heiligtum zubringen darf.

Am Ausgang des Jahrhunderts (1496) hat Mantegna seiner Madonna della Vittoria (Louvre) statt der Apsis seiner damaligen venetianischen Kunstgenossen eine als Halbkuppel sich wölbende durchsichtige Laube zum Hintergrunde gegeben.**) Die unsägliche Frische und Kraft des Bildes, in welchem die Aufgabe einer Madonna mit Heiligen und Donator so gelöst ist, als hätte es zuvor noch gar nichts der Art gegeben, läßt uns auch diese Neuerung wie etwas Selbstverständliches hinnehmen. Correggio, welcher schon frühe in Mantua, wo sich das Werk befand, muß aus- und eingegangen sein, verdankte wohl diesem Vorbilde die Anregung zu der herrlichen Laube am Gewölbe jenes berühmten Zimmers in S. Paolo zu Parma, und noch in der Madonna di S. Giorgio (Dresden) kehrt eine sehr freie Erinnerung daran wieder.

Um die Jahrhundertswende, als in der wirklichen italienischen Baukunst die Einzelformen einfacher und mächtiger wurden, mußte sich dies auch in den baulichen Hintergründen der Malerei kund geben. Man weiß, daß hier ein sehr viel größerer Zusammenhang berührt wird, auf welchen nur hingedeutet werden kann, auf die Vereinfachung im Sinne der mächtigern Wirkung des Entscheidenden. So entstand eine Idealtracht, welche Gestalt und Züge

---

*) Wenn die Landschaft unter dem Throne einmal auch bei Fra Bartolommeo vorkommt (Bild der Kathedrale von Besançon), so mag es nicht um des bloßen Wohlgefallens willen geschehen sein. In seinem „Auferstandenen mit den vier Heiligen" (Pal. Pitti) halten zwei Putten unten einen Rundschild mit einer Landschaft, und auch hier wird man auf etwas Symbolisches raten dürfen.

**) Auch bei Crivelli kommt wenigstens Aehnliches vor, und auf einem Madonnenbild der Brera ist der Thron und sein Einfassungsbogen gänzlich aus derbem Laubwerk mit üppigen Früchten gebildet.

erst vollkommen zu ihrem Werte kommen ließ; das Kleid tritt zurück, das Gewand tritt vor, vielleicht unter einer Anregung — doch nicht mehr — der antiken Skulptur und ihres togatus. In diesem Sinne erfolgt auch die Vereinfachung des früher oft so reichen baulichen Hintergrundes. Hatten nun die Florentiner den baulichen Raum ihrer Madonna mit Heiligen von Anfang an gerne einfacher gehalten als die übrigen Schulen, so naht jetzt mit einigen Bildern des großen Fra Bartolommeo jene hochernste Behandlung der Architektur (Nische, Säulen, Stufenwerk), da dieselbe, auf ein Minimum von Formen beschränkt, nur noch den Raum und seine Höhe und Tiefe zu versinnlichen hat. Derselbe gedeiht nun zur Stätte jener wunderbaren, in vollständiger und doch überall durch Kontraste aufgehobener Symmetrie dargestellten Welt von Idealgestalten.*) Der Marienthron wird ein einfacher Stuhl; die Vorhänge eines darüber befindlichen Baldachins aber werden hie und da schwebenden Engeln und Putten überlassen. Einmal, in dem erhabenen Bilde des Auferstandenen mit den vier Heiligen (Pal. Pitti), hat sich der Frate ein über Nische und Pilastern hinlaufendes dorisches Gebälk gestattet. Als beinahe gemeinsames geistiges Eigentum des Frate und des Rafael entstand damals, ebenfalls in Florenz, die Madonna del Baldacchino (Pal. Pitti); aus der römischen Zeit Rafaels aber muß hier hinzugenommen werden die Madonna mit dem Fisch (Madrid), sein letztes Altarwerk mit der Andeutung eines geschlossenen Raumes: nur das Notwendigste von Horizontalen und Vertikalen samt einem Vorhang, gestimmt zum wunderbarsten Dasein der Madonna und der Heiligen. In der sixtinischen Madonna ist es dann nur noch der Vorhang und als einzige genaue Horizontale unten die Steinbank, auf welcher die zwei weltberühmten Putten lehnen.

Eine andere große Anregung war von Fra Bartolommeo auf Andrea del Sarto übergegangen. Seine heiligen Gestalten heben sich hie und da schon von einem neutralen Aether ab, und wo er noch Bauformen mitwirken läßt, geschieht es nur im Sinne eines großen Koloristen und Lichtmalers. Mit warmem Lichtglanz tritt die Madonna delle Arpie (Uffizien, Tribuna) samt ihren Heiligen und den Putten, die sich an ihre Füße schmiegen, vor die in schwebendes Dunkel zurückweichende Nische. Von da an, darf man wohl sagen, ist in den florentinischen Altarbildern der Madonna mit Heiligen

---

*) Es mag gleich hier, obwohl es sich um ein erzählendes Bild handelt, gefragt werden, ob bei der Darstellung im Tempel (Galerie von Wien) nicht ein oberer Teil mit der vollständigen Nische abgeschnitten worden ist; verschiedene Stiche geben denselben mit. Der große Katalog spricht sich hierüber nicht aus.

die Architektur beinahe nur noch als dienendes Element, als notwendigstes Bezeichnungsmittel von Raum und Licht angewandt worden.

In Ferrara schwindet mit einem Male jener ganze bauliche und plastische Ueberreichtum aus den Altarwerken, und das Zeichen hiezu möchte Garofalo gegeben haben mit der edeln Madonna zwischen vier Heiligen (National Gallery); auch hier erinnert ein schlichter Baldachin und eine dunkle Halle über der Gruppe fast unleugbar an Bartolommeo.

In Oberitalien hatte Lionardo mit dem so schlichten Saale seines Cenacolo das Zeichen gegeben, und nun begnügen sich auch seine Nachfolger in den Gnadenbildern mit den einfachsten Andeutungen der Räumlichkeit und überlassen den altmodisch gewordenen Reichtum der Zierformen den Schülern des Borgognone, dem Pierfrancesco Sacchi u. A. — Gaudenzio Ferrari in dem herrlichen Bilde der Galerie von Turin (Madonna mit zwei Heiligen und einem Musikputto) hat das Vortreten edelkräftiger Gestalten ins Licht als das nunmehrige Ziel erkannt, ähnlich wie Andrea del Sarto. Aeußerst einfacher Bauformen befleißigt sich auch der so merkwürdig klassicistisch gewordene Bramantino (Anbetung der Könige, Brera). Ein einziges erstaunliches Werk dieser Gegenden aber scheint dem reichen Hintergrund noch einmal den Vorrang verschaffen zu wollen: der gewaltig große Hauptaltar von S. Bartolommeo zu Bergamo, von Lorenzo Lotto, datiert 1516, schon anderweitig von höchster kunstgeschichtlicher Bedeutung. Nicht durch irgend welche Kunde nämlich, sondern durch den Augenschein erfahren wir, daß der damals 22-jährige Correggio hier in seinem Empfinden muß ergriffen und in den Kunstmitteln entschieden gefördert worden sein. Was nun für unsere Frage, bei einer Madonna mit zehn Heiligen samt Engeln und Putten, in Betracht kommt, ist die Umständlichkeit der Architektur: die Halle, aus weißem Marmor, tritt als Apsis in ein tiefes Dunkel zurück, von welchem sich die Gestalten licht abheben; diese aber befinden sich in einem vordern Raum, welcher oben nicht zugewölbt, sondern für das Tageslicht offen und umgeben ist von einer rund herumgehenden Balustrade; in zwei Kuppelzwickeln sind Halbfiguren von Evangelisten angebracht und zwar farbig; und nun kommt zu diesem bleibenden Schmuck noch ein momentan gedachter: herabhängende Teppiche, Kränze und Trophäen; an dem braunen Teppich aber, welcher über der untern Stufe des Thrones liegt, zerren zwei Putten, wie denn alles in diesem Bilde schon sehr beweglich ist. Von Correggios Gnadenbildern existierte damals bereits die Madonna di S. Francesco (Dresden), deren Halle noch die übliche anspruchslose Anlage aufweist; die Räumlichkeit der viel spätern Madonna

di S. Giorgio (Dresden) wurde oben auf eine Anregung von Mantegna her zurückgeführt.*)

Das letzte Wort aber in diesen Dingen wird man von Tizian erwarten. Zunächst erhält von ihm die Apsis, jene edelste Form der Architektur auf venetianischen Gnadenbildern, gleichsam einen letzten Gruß: in seiner mächtigen Madonna di S. Niccolò (1523, Vatikanische Pinakothek) kehrt sie wieder, aber nur als Ruine, über welcher auf lichtem Gewölk die Madonna mit kranzbringenden Putten schwebt, während die Heiligen in unbefangenster Anordnung und Bewegung unten die Nische füllen. Sonst aber beginnt mit Tizian, und zwar schon mit seinem relativ frühen S. Markusbilde (Salute, Venedig) eine große, in der Folgezeit wichtige Neuerung: es handelt sich nicht mehr um Architekturen, welche den Raum der heiligen Gruppe symmetrisch abschließen, sondern um draußen stehende Bauten, meist seitwärts von der Gruppe, schräg dazu laufend**) und nur bestimmt, in Schatten, Licht und Luft zu wirken und dabei das Gefühl einer grandiosen monumentalen Umgebung zu wecken. Dazu unten ganz frei angeordnetes Stufenwerk, zur Erzweckung verschiedener Pläne. In der Madonna di Casa Pesaro (1526, Frari, Venedig) weist die Architektur — nur untere Teile von zwei Säulen und einem Stück Wand — aus dem Bilde weit hinaus und erregt damit die Voraussetzung eines gewaltig großen Gebäudes, noch dazu in heller sonniger Luft, in welcher sich zwei Putten wiegen. Von der wundersam leichten, wie selbstverständlich erscheinenden Zusammenordnung der Madonna, des Kindes, dreier Heiligen und der acht Personen der stiftenden Familie auf engstem Raume wird noch weiterhin die Rede sein. In seinen spätern Jahren verwendet Tizian als Feld für seine furchtbare Dornenkrönung (Louvre) eine rauhe Rustikawand mit der Büste des Tiberius in einem Bogen; auf seiner Marter des heil. Laurentius aber (Jesuitenkirche, Venedig) steigt rechts über einer hohen Stufenanlage ein ganzer riesiger, schräg laufender Palast empor. Erst in seinem letzten Bilde, der Beklagung des Leichnams (Venedig, Akademie), kehrt

*) Diese Oertlichkeit der Madonna di S. Giorgio ist ein sehr merkwürdiges Gebilde: über einem steinernen Unterbau und Oeffnungsbogen entsteht ein Kuppelraum aus lauter Belebtem; in den Ecken goldene Genien, welche Fruchtschnüre halten, über ihnen ein Korbrand und dann ein oberer Feston, reich an Blumen und Früchten.

**) Eine der frühesten Nachwirkungen hievon möchte schon bei Cima, in einem Bilde der Galerie von Parma, nachweisbar sein in der schräg laufenden Prachtruine, welche der Madonna mit S. Michael und S. Andreas zum Hintergrunde dient. Cimas Arbeiten sind nachweisbar bis 1517. (Sodann das berühmte Bild des Sebastiano del Piombo auf dem Hochaltar von S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, von welchem Näheres unten.)

er nochmals mit grandioser Wirkung zur centralen Nische zurück, diesmal in den Formen einer gemäßigten Rustika, mit zwei Marmorstatuen zu den Seiten.

Von den Brescianern entnimmt Romanino auch für sein schönstes Gnadenbild (in S. Francesco zu Brescia) der Architektur nicht mehr als einen vordern Einfassungsbogen und überläßt alle weitere Pracht dem geschnitzten Rahmen. In dem Bilde der Galerie zu Padua dagegen hat er sich die im Grunde undankbare Mühe gegeben, die Triumphbogenformen des berühmten geschnitzten Rahmens in der gemalten Architektur des Bildes fortzusetzen. — Bei dem großen Moretto, einem verspäteten Fra Bartolommeo Oberitaliens, ist die Architektur im Bilde immer klassisch ernst und einfach, etwa mit einem landschaftlichen Durchblick; auch wird sie einmal durch einen bloßen aufgezogenen Vorhang ersetzt, wo dann oben rückwärts die Madonna mit Engeln auf Wolken erscheint, unten vor den Vorhangenden die Heiligen und Stifter. Einmal hat der Meister auch die Oertlichkeit von Correggios Madonna di S. Giorgio nachgeahmt, und etwas ganz Neues schuf er in derjenigen des prächtigen Hochaltars von S. Clemente in Brescia. Hier stehen und knien unten in und vor einer polygonen Mauernische der heil. Papst Clemens und vier andere Heilige, drüber beginnt die Luft mit einer durchsichtigen Balustrade und Blumenlaube, und hier erscheint thronend die schöne Madonna mit dem Kinde und drei Putten, welche sich mit der Laube zu schaffen machen.

Das Personal der Madonna con Santi, von welchem nun zu reden ist, gehört schon zu den sehr alten Aufgaben der christlichen Kunst; in Mosaiken und Fresken der Kirchenapsiden war Christus oder seine Mutter, thronend oder stehend zwischen zwei Reihen oder Gruppen von Heiligen, lange Zeit das Gegebene. Im Verlauf des 13. Jahrhunderts war allmählich in die starre Huldigungsgeberde der letztern ein Anfang von tieferm Gefühl gekommen, und die beigegebenen Engel begannen belebtere Gruppen zu bilden. Das Apsismosaik des Jacopo Torriti in S. Maria Maggiore zu Rom vereinigte Christus und Maria zu einer Marien Krönung und umgab das mächtige Rund der Mitte mit Heiligen, Engeln und kleinern Stifterbildnissen in einem neuen Sinne. Materiell blieb allerdings die Aufgabe dieselbe, und so übernahm sie dann noch das 15. Jahrhundert und huldigte ihr auf zahllosen Altarblättern. Beschauer, welche Eile haben, bedauern die Einförmigkeit dieser Madonnen mit Heiligen und den Eifer jetziger Galeriedirektionen im Erwerb von solchen; als Denkmäler damaliger Religiosität, welches ja ebenfalls ein Gesichtspunkt wäre, haben diese Gruppen ohnehin kein Interesse für sie;

Andere, und darunter auch eifrige Kunstfreunde, vertragen überhaupt kaum mehr einen Stil, in welchem noch nicht Kolorit, Vortrag und die Kunstmittel insgesamt das völlige Uebergewicht über die Sachen erlangt haben. Für uns dagegen sind es zunächst Typen der damaligen italienischen Nation, zugleich aber Denkmäler eines höhern Seins, wie sie in gewissen Zeiten religiöser und künstlerischer Kraft und Naivetät in die Welt gesandt werden, vorher und nachher aber nicht. Gegenüber vom Sein werden wir ja weiterhin auch das Thun, die dramatisch bewegte Malerei auf vielen Altären zu ihrem Rechte gelangen sehen, zuerst aber wird festzustellen sein, daß in der ruhigen Madonna mit den ruhigen Heiligen das 15. Jahrhundert gerade seine wesentlichste Kraft, und zwar vollständig entwickeln konnte, und daß deshalb auch Meister des zweiten und dritten Ranges hierin Herrliches schufen. Auch solche, sobald sie nur eine innere Empfindung hatten, konnten damit in den einzelnen Gestalten zum Ausdruck gelangen, während fade Maler allerdings, mochten sie auch sonst große Praktiker sein, wie Cosimo Rosselli, im Gnadenbild insipid bleiben wie anderswo (Uffizien: Madonna unter offener Halle, mit S. Petrus und S. Jakobus d. ält.). Das Gnadenbild ist die wahre Heimat der Charaktere, ihrer Lebensfülle, Tiefe und Schönheit, deren Wirkung durch Kontraste wunderbar erhöht wird. Wetteifern mit ihm kann nicht mehr das Fresko mit seinen so viel einfachern Ausdrucksmitteln, wohl aber das Hausandachtsbild, welchem denn auch ein sehr großer seelischer Einfluß auf das Altarbild zuerkannt werden muß, und zwar besonders deutlich in der Madonna selbst. Ein strenger Beweis hiefür wird zwar nicht zu leisten sein, wohl aber wird man bei Meistern, welche in beiden Gattungen gut vertreten sind, z. B. bei Filippo Lippi und Sandro Botticelli, die Empfindung nicht abweisen können, daß das Liebliche und Mütterliche eher vom Hausaltar auf den Kirchenaltar übergegangen ist als umgekehrt. Anderseits fehlt der Madonna, selbst auf den feierlichsten Kirchenbildern des 15. Jahrhunderts, die Ausbildung zu dem, was man Majestät nennt, auch wenn die Stellung im Bilde und die Geberde in dieser Absicht gewählt sind. Die vorherrschenden oder die höchsten erreichten Typen der einzelnen Schulen und Meister hier in Worten aufzählen und schildern zu wollen, wäre ein eitles Unternehmen. — Der ewige Vater, als obere Erscheinung meist in Halbfigur, von Cherubim umgeben, oft in einer abgetrennten Lunette, macht im 15. Jahrhundert die Wandelung durch von einem umständlichen Kaiserornat zu einfach idealer Gewandung und erreicht auch in den Zügen seines Hauptes bereits hie und da eine freie Großartigkeit. Und nun die Heiligen.

Die Summe dieser Charaktere, vom jugendlichen bis zum Greisenalter der heiligen Männer und Frauen, vom ruhigsten Ausdruck bis zur Ekstase können wir jetzt als eines der größten Geschenke der vergangenen Kunst an die Nachwelt empfinden, auch wird ja hier auf immer festgestellt, daß die bloße Symmetrie eines solchen Ganzen schon an sich ein Symbol des Ernsten und Erhabenen wenigstens sein könne.*) Dem innern Leben kommen äußerlich die Gegensätze in Tracht, Wendung und Stellung zu Hilfe, vor allem der Anblick der Köpfe, wie er sich darstellt: von vorn, in Dreiviertelansicht, im Profil, aufwärts gerichtet oder gesenkt. Daß an dem nackten S. Sebastian jene Zeit keinen Anstoß nahm, hing nicht etwa an sonstigen freien Lebensansichten, sondern an der ernsten Auffassung, welche von allem Präsentieren der schönen Form so ferne ist.**) Große Unterschiede ergeben sich aus der Zahl und Auswahl der Gestalten, welche auch jetzt wieder bedingt sein konnte von den Reliquien, die in dem Altare lagen; es ist ein Abstand von dem gedrängten Zehnheiligenbild bis zu der *Madonna mit zwei Heiligen*, und schon die letztere Aufgabe findet die verschiedensten Lösungen. Mantegna (National Gallery) stellt den einfachen Baldachinsitz seiner Madonna auf ebener Erde auf zwischen den stehenden Gestalten Johannes des Täufers und der Magdalena, aber er verleiht diesen beiden ein erhabenes Hochgefühl, weil sie die Mutter Gottes in ihrer Mitte haben; sie schauen nicht auf die sitzende Madonna nieder wie der S. Sebastian in dem sonst so wichtigen großen Bilde des Boltraffio (Louvre), sondern frei aufwärts. (Eine tief sitzende Madonna zwischen den stehenden Heiligen Vitalis und Crescentius enthält auch das in neuerer Zeit viel besprochene Bild des Timoteo della Vite in der Brera.) Daß bei dem derben Francesco Cossa (Bild der Pinakothek von Bologna) S. Petronius und S. Johannes der Evangelist neben der Madonna und zwar in gleicher Höhe *sitzen*, darf man als Ausnahme und beinahe als Unschicklichkeit empfinden. Wie ganz anders wirkt bei Filippino Lippi (National Gallery) die herrliche Landschaft mit der säugenden Madonna, vor welcher unten im Vordergrunde zwei Heilige *knien*: S. Hieronymus mit gefalteten Händen, S. Dominicus lesend. Bartolommeo Montagna ist mächtig wie sonst nir-

*) Wer sich überzeugen will, daß diese Kompositionsweise des Gnadenbildes auch ganz andern Gattungen von Gemälden zu Gute kam, möge sich in der mythologischen Welt umsehen. Durch Signorellis „Schule des Pan" (Museum von Berlin) klingt anerkanntermaßen die Anordnung eines Altarwerkes hindurch; ganz dasselbe aber gilt, wie uns scheinen will, wohl auch noch von Correggios Leda (Ebendort).

**) Wobei immerhin nicht geleugnet werden soll, daß dieser Heilige hie und da schon frühe als Aktfigur empfunden erscheint.

gends in dem einfachen Bilde der Akademie von Venedig: Madonna mit S. Sebastian und S. Hieronymus; auch für einen Meister wie Palmezzano kann es, gegenüber von seinen ausgedehntern Gnadenbildern, ein Vorzug sein, wenn er nur die Madonna mit zwei Heiligen und einem Geigenengel unter einem offenen Bogen zusammenbringt und dann mit voller Kraft zu Werke geht.

Gerne wendet sich die Mutter zu den Heiligen der einen Seite, das von ihr gehaltene Kind nach denjenigen der andern, und noch Tizian hat von dieser anmutigen Unterscheidung in der Madonna des Hauses Pesaro einen glänzenden Gebrauch gemacht. Die vorzüglichste Anordnung der ganzen Gruppe aber bis zum vollsten Wohllaut wird man schon in einigen Bildern seines großen Vorgängers Giovanni Bellini erkennen dürfen, besonders in der Madonna di San Giobbe (Akademie von Venedig); Adel und Auswahl der Charaktere, schönes Beisammensein im edeln Raum und Höhe aller Kunstmittel überhaupt geben uns hier das Gefühl des Vollkommenen, d. h. des innerhalb eines bestimmten Stiles und einer bestimmten Aufgabe überhaupt Erreichbaren. Den Nachklang hievon in einigen großen Bildern des Cima nimmt man noch sehr gerne mit.*)

Nicht diese völlig ausgeglichene Harmonie, auch nicht dies leuchtende Kolorit gewähren um dieselbe Zeit die Altarbilder des Francesco Francia, aber durch die Fülle, Kraft und Schönheit der um die Madonna versammelten Heiligen macht er wiederum einen eigenen, beglückenden Eindruck. Und nun hat eine gütige Schickung es gewollt, daß noch heute in der Pinakothek und den Kirchen von Bologna eine sehr bedeutende Reihe solcher Bilder vorhanden ist, und daß jener Eindruck ein Gesamteindruck werden kann. Auch wenn sich Francia in einzelnen Charakteren etwa wiederholt, begegnet man denselben gerne zum zweitenmal, und die in nordischen Galerien vereinzelt vorkommenden Bilder dieser Art wirken als wahre Offenbarungen jener Zeit des großen Ueberganges. Eigentümlich ist ihm, daß er etwa statt der thronenden Madonna die das Kind kniend anbetende, von Heiligen umgeben, darstellt. Ist der Bambino dabei an einen Sack gelehnt („Madonna del Sacco"), so braucht, beiläufig gesagt, noch keineswegs an die Flucht nach

*) Wunderlich hat sich einmal Carpaccio bei einem Neunheiligenbild geholfen (Altar in S. Vitale zu Venedig), indem er die Madonna mit Cherubsköpfchen fern und hoch in die Wolken versetzte und dann vier Heilige samt einem Lautenputto auf einer obern Bogenhalle, die fünf übrigen unten auftreten ließ; der mittlere derselben, der ritterliche heil. Vitalis erscheint nun, als Unikum, zu Pferde, was er, z. B. in dem Bilde des Timoteo della Vite (Brera), nicht nötig gehabt hatte.

Aegypten gedacht zu werden, denn schon auf damaligen Anbetungen der Hirten kommt das Motiv vor, weil man die unschöne Gestalt der Krippe meiden wollte.

Perugino in seiner mittlern Zeit, als die allgemeine Bewunderung sich in wachsendem Grade dem Einzelnen, was er schuf, zuwandte, stellte in seinen damaligen Gnadenbildern (Pinakothek von Bologna; in der Akademie von Florenz das große Altarbild von Vallombrosa, vom J. 1500) unter der auf Wolken thronenden Madonna die Heiligen auf landschaftlichem Grunde völlig getrennt voneinander auf, gerade wie seine Helden und Weisen des Altertums in den Fresken des Cambio zu Perugia. Die Köpfe sind von seinen schönsten und ausdruckvollsten, und wenn er jetzt auf das lebendigere, florentinische Gruppieren der Heiligen verzichtet, so werden wir uns damit zufrieden geben und annehmen müssen, daß er die ihm jetzt gemäße Wirkung auf diese Weise zu verstärken gedachte.

Gedenken wir hier noch jener sehr eigentümlichen Bilder, da die Madonna ohne das Kind in der Mitte der Heiligen steht, als wäre sie eine der ihren, nur etwa um eine Stufe erhöht und ekstatisch aufwärts schauend. Man hat schon geglaubt, hier jene „Concezione" zu erkennen, welche später in den eklektischen Schulen von Italien und dann ganz besonders bei Murillo zu höchst ruhmvollen Darstellungen geführt hat, eine geheimnisvolle Vermischung der unbefleckten Empfängnis der Maria selbst im Mutterleib der heil. Anna und der Empfängnis vom heiligen Geist. Dieses Thema tauchte in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirklich auf, traf aber noch auf sehr große Bedenken.*) In jenen Bildern des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts ist nichts anderes als eine Verkündigung gemeint, was durch ein in der Luft erscheinendes Christuskind, auch wohl durch einen Gott Vater, einen Engel, eine Taube verdeutlicht wird; statt einer thronenden Madonna

*) Vergl. die Diskussion bei Borghini, im Riposo, Ed. Milan. 1807, vol. I, p. 134. — Für das 17. Jahrhundert vergl. Passeri, Vite de' pittori, p. 142 bei Anlaß eines Bildes des Lanfranco. — Schon um 1540 malte Vasari (I, 18, vita propria) für den bekannten Bindo Altoviti eine Tafel mit einer Concezione, als Altarbild einer danach benannten Kapelle, und schon damals gab es Bedenken: „Die Aufgabe war für mich sehr schwierig, und erst nachdem Messer Bindo und ich den Rat vieler gemeinsamen Freunde, welche Gelehrte waren, eingeholt, malte ich das Bild in folgender Weise" — worauf dasselbe beschrieben wird. Ein sehr umständliches allegorisches Ganzes. — Dazu, in der Galerie von Parma, das 1555—57 entstandene, höchst auffallende Altarbild des Girolamo Mazzuola, welches sich einst in einem bereits bestehenden Oratorio della Concezione bei S. Francesco in Parma befand. Auf den ersten Blick würde man sonst die Scene für eine sehr klassicistisch gestaltete Assunta nehmen; die Deutung im Einzelnen wird der Specialforschung überlassen bleiben. Das Bild ist mit aller Hingebung und mit dem Willen der Schönheit gemalt.

zwischen Heiligen wurde es eine Annunziata zwischen solchen. Von den beiden Bildern des Francia (Pinakothek von Bologna) gehört dasjenige mit den vier Heiligen zu seinen herrlichsten Schöpfungen; Bildung und Ausdruck der Köpfe sind hier aus erster Hand, und ebenso ist die Annunziata mit zwei Heiligen von Timoteo delle Vite unseres Erachtens einer der großen Schätze der Brera. Von den Florentinern hat Piero di Cosimo in einer solchen Madonna (Uffizien) auf geschmückter Basis zwischen vier stehenden und zwei vorn knienden Heiligen vielleicht sein Bestes gegeben; in der muldenartigen Landschaft kommt die von oben beleuchtete Hauptfigur auf die helle Luft zu stehen, die übrigen auf den Grund steiler Höhen, mit fernen Nebenereignissen in kleinen Figuren.*)

Auf den Bildern der Altäre zu Ehren einzelner Heiligen werden diese, wie schon oben gesagt, meist von andern, zu zwei, zu vier und noch mehreren begleitet dargestellt, und das allgemeine Schema kann dem der Madonna con Santi ziemlich ähnlich sein. Borgognones heil. Syrus (Certosa von Pavia) thront zwischen zwei heiligen Bischöfen und den heiligen Diakonen Stephanus und Laurentius in seiner Halle; von Cima sieht man (Brera) sowohl den als Papst thronenden Apostel Petrus zwischen den stehenden S. Paulus und Johannes dem Täufer, als auch den heil. Dominikaner Petrus Martyr jedesmal auf einer Basis stehend zwischen zwei heil. Prälaten; in S. Maria dell' Orto zu Venedig steht, von demselben Meister, unter einer malerischen Trümmerhalle fast in Ekstase Johannes der Täufer zwischen vier Heiligen, wie denn in Venedig (und auch wohl in Verona?) Altarblätter solchen Inhaltes scheinen besonders beliebt gewesen zu sein. (Hauptbild des Buonconsigli, genannt Marescalco, Schülers des Montagna, in S. Giacomo dall' Orio: S. Sebastian zwischen S. Laurentius und S. Rochus; ferner namhafte Bilder des Palma Vecchio in der Akademie und in S. Cassiano, 2c.) Am Anfang des 16. Jahrhunderts treten hier drei Meister hohen Ranges vor uns, der jüngste zuerst, der älteste zuletzt, mit wichtigen Werken.

Für den Hochaltar von S. Giovanni Crisostomo zu Venedig malte 1510 oder 1511 der damals etwa 25-jährige und noch völlig venetianisch gesinnte Sebastiano Luciani (später genannt: del Piombo) ein seither weltberühmtes Bild, eines der frühsten von denjenigen, in welchen die malerische Anlage und Behandlung über alle andern Rücksichten vorherrscht. Ueber einigen Stufen vor einer schräg in das Bild laufenden Kolonnade sitzt Chrysostomus, in

*) Die köstliche kleine Madonna mit sechs Heiligen von Fra Bartolommeo (Louvre), datiert 1515, ist ebenfalls eine Annunziata. — Bilder dieser Art namentlich auch bei Umbriern wie Palmezzano, Girolamo Marchesi u. A.

ganzer Figur sichtbar, im Profil und schreibt in ein Buch; links bilden drei weibliche Heilige von durchaus weltlicher Schönheit eine geschlossene Gruppe, rechts drei männliche eine auseinandergehende, und auch bei diesen ist die Idealität eine völlig profane, und der Beschauer erfährt schon überhaupt nicht mehr, daß er sich unter Heiligen befindet. — Daneben tritt Tizian auf den Plan mit seinem hoch thronenden, großartig aufwärts schauenden, das Evangelienbuch haltenden S. Marcus und den vier Pestheiligen, Rochus, Sebastian, Cosmas und Damian, und diese sind noch Gestalten aus einer höhern Ordnung der Dinge (Sakristei der Salute). — Endlich aber erhebt sich (1513, wiederum in S. Giovanni Crisostomo) der hochbejahrte Giovanni Bellini zu einer großen und sehr auffallenden Neuerung, zu welcher ihn die eigentümliche Aufgabe mag gezwungen haben. Der Hauptheilige des betreffenden Altares war offenbar S. Hieronymus, welcher den hl. Augustin und den hl. Christoph zu den Seiten haben sollte; der letztere aber galt nach der allgemeinen Anschauung als Gigant, und nun rückte der Meister ihn und den ebenfalls sehr groß gebildeten heiligen Bischof in den nächsten Vordergrund vor eine Balustrade und ließ dann S. Hieronymus in viel kleinerm Maßstab auf einem zweiten Plan über einem Fels (gleichsam in der Wüste) sitzend in einem Folianten lesen. Die ganze Behandlung jedoch steht noch auf der vollen Höhe Bellinis, und der herzgute Riese mit dem lieblichen Christuskind gehört zu seinen unvergeßlichen Charakteren. — In der Anordnung freilich hat sich, offenbar nicht viel später, ein mächtiger Meister besser zu helfen gewußt. An einem Wasserstrande stehen rechts und links S. Rochus und S. Sebastian; in der Mitte, etwas zurück, noch in der Flut und ganz riesig erscheinend, S. Christoph, das Haupt gegen das herrliche Kind auf seiner Schulter gewandt. (Laut der Photographie, welche, ohne Ortsangabe, unsere einzige Kunde ist, ein Hauptwerk des Lorenzo Lotto.)

Von der spätern Generation dieser Schule giebt es dann eine ganze Anzahl zum Teil vorzüglicher Bilder dieses Inhalts aus der Werkstatt der Bonifazio (besonders in Wien, kaiserliche Galerie und Galerie der Akademie) und des Paolo Veronese, dessen Tre Vescovi (eigentlich der Papst S. Cornelius, der Abt S. Antonius und der Bischof S. Cyprian, samt den beiden jungen Meßdienern, Brera) uns offenbar in die vornehmste Welt des damaligen Venedig einführen; ebenfalls ein prachtvolles Bild: i due Vescovi, besitzt die Galerie der Akademie zu Wien. Das Mächtigste dieser Art aber gewährt sein Hochaltar von S. Sebastiano in Venedig: der Heilige umgeben von Petrus, Johannes dem Täufer und S. Antonius von Padua nebst zwei

heiligen Frauen, alle emporgerichtet nach einer Erscheinung der Madonna mit Engeln in den Lüften. — Von Rafaels heiliger Cäcilia wird weiterhin die Rede sein.

Noch im 15. Jahrhundert beginnt ein Trieb in der Malerei, die Figuren größer als früher zu bilden, ja bis zur Lebensgröße, und dies mußte für die Madonna con Santi eigentümliche Folgen haben. Mit diesem Wachsen des Maßstabes der Menschengestalt wuchs nämlich auf manchen Altären durchaus nicht der für die Tafel verfügbare Raum (wenigstens nicht in der Breite, eher in der Höhe), und wenn Hochaltäre auch große Breiten gewährten, so war dies wenigstens oft nicht der Fall bei allen andern Altären, und dann beginnt im Bilde der Raum zu mangeln. Nun hatte man bei größerer Zahl der Heiligen schon längst sich gestattet, die vordersten knien zu lassen,*) um den folgenden ihre ganze Entwicklung zu gönnen; besonders Bevorzugte hatte man auf dem Stufenwerk des Thrones oben in der Nähe der Madonna aufgestellt; jetzt, da die Heiligen einen größeren Raum verlangten und sich von beiden Seiten einander näherten, erhöhte man den Thron oft beträchtlich, bis zur Form eines (bisweilen recht gewagt aussehenden) Prachtpfeilers, damit die Madonna nicht verdeckt werde, und von da war es kein sehr großer Schritt mehr, sie zunächst noch innerhalb der Architektur auf Wölkchen sitzen zu lassen (Hauptbild des Macrino d'Alba, Galerie von Turin), bis man endlich die Scene in eine freie Landschaft versetzte und die Madonna, von Engeln umgeben, oben in kräftigen Wolken erscheinen ließ. Hiemit kam, für den Augenblick viel versprechend, eine ganz neue seelische Beziehung in das Bild; die Jungfrau war nun eine Verklärte, die Heiligen waren durch sehnsüchtig aufwärts gerichteten Blick mit ihr verbunden, ja durch wahre Ekstase.**) War Maria

*) Die zwei vordersten Heiligen in sitzender Stellung zu geben gestattete man sich am ehesten, wenn dieselben große Bücher als Attribute hatten, wobei sie lesend oder schreibend dargestellt wurden; es sind Evangelisten oder Kirchenlehrer. — Unter den Gnadenbildern mit Figuren größern Maßstabes hat dasjenige des Garofalo im Dom von Ferrara (1524) — allerdings bei günstigern Proportionen der Höhe zur Breite, wie etwa 3 zu 2 — eine der glücklichsten Anordnungen, obgleich auch hier die Madonna mit ihrem Thron auf eine hohe Marmorbasis geraten ist. Hier sind die beiden Knienden S. Hieronymus und Johannes der Täufer, die dem Throne nächsten und belebtesten; nach vorn zu stehen dann ruhig links und rechts ein heiliger Papst und ein heiliger Bischof, und neben beiden gegen die Ränder des Bildes hin bemerkt man im Halbdunkel zwei Donatorenköpfe.

**) Wir übergehen hiebei die nicht häufigen Bilder, da einzelne Heilige selbst in die Wolken zu den Seiten der Madonna versetzt wurden, nämlich als Fürbitter für eine unten dargestellte Schar von Menschen. — Ohne eine solche, in reinem Wolkendasein: Rafaels Madonna mit S. Sixtus und S. Barbara.

betend, ohne Kind, dargestellt, so näherte sich ein solches Werk der Assunta, und mit Unrecht hat man z. B. den mächtigen Perugino von Vallombrosa (Akademie von Florenz) für eine solche genommen, während das ähnlich angeordnete ebenfalls außerordentlich schöne Bild der Pinakothek von Bologna schon durch Mitgabe des Bambino jede solche Deutung ausschließt.

Dies alles aber war damals noch nicht sogleich jedermanns Sinn. Mantegna malte (1496) seine — offenbar um des Raumes willen so schmal (1,66 m Breite zu 2,80 m Höhe) bemessene — Madonna della Vittoria (Louvre) noch als thronende Mutter Gottes mitten im Gedränge von Heiligen und Stiftenden und überließ lieber die ganze obere Hälfte des Bildes jener Laube in Halbkuppelform mit reichen Luftdurchblicken; unter dieser vereinigte er Figuren von verschiedenem Maßstab, ohne daß es der Beschauer leicht inne wird. Wenn die beiden großen Heiligen aller Siege, S. Michael und S. Georg, kolossale Gestalten, den Mantel der Madonna ausspannen, gehen wohl ihre beiden Genossen, S. Andreas und S. Longinus, die Staatsheiligen von Mantua, bis auf ihre Häupter verloren, aber es wird damit der streng pyramidale Bau der Vordergruppe — Madonna mit dem Stifter, der heil. Elisabeth und dem wundervollen S. Giovannino — gesichert. Auch in einem Hauptwerke des folgenden Jahres, der Tafel des Hauses Triulzio in Mailand (laut Photographie), bildet die Madonna, mit je zwei sehr mächtigen und ehrwürdigen Heiligen zu ihren Seiten, eine Pyramide, und hier sitzt sie bereits auf einem von unzähligen Cherubim belebten Wolkenthron, allein sie nimmt noch die Mitte des Bildes ein. Und abermals hat der Meister Luft und Pflanzen zu reicher Mitwirkung herbeigezogen: in ein mitten unten sichtbares Stück freien Himmels tauchen drei Musikengel nur eben empor; in der großen obern Luft aber ist diesmal auf jene Erinnerung an die Bauform einer Apsis (die Laube der Madonna della Vittoria) verzichtet, und dafür nähert sich von beiden Seiten, ohne sich doch zu berühren, die freie und prächtige Vegetation von Orangenbäumen. — Bei Luca Signorelli, den man gerne dem Mantegna beigesellt als einen der mächtigsten Vorboten der goldenen Zeit, wird man solche Züge künstlerischer Oekonomie eher vermissen. Sein großes Gnadenbild (in der Akademie von Florenz), vorn zwei sitzend schreibende heilige Bischöfe, drüber zu beiden Seiten der Madonna und in gleicher Höhe mit ihr zwei Erzengel, bringt bei fast völligem Mangel an Luft und derber Mächtigkeit der Figuren den Eindruck schwerer Ueberfüllung hervor. Anders seine Madonna di S. Onofrio (Dom von Perugia), ein Meisterwerk der Beseelung und des leuchtenden Tones, in ganz unbefangen

angeordneten Gestalten mit Luft dazwischen: Madonna thronend, zwei Heilige auf Stufen erhöht neben ihr, zwei unten stehend, zwischen ihnen ein Lautenengel. Und das Bild ist (oder war, vor einer spätern Einrahmung) noch ein Quadro (vergl. S. 30), d. h. Format und Pathos hatten sich noch nicht zugleich gesteigert.

Wenn man den Wert großer und konstanter Aufgaben für die Kunst einer bestimmten Nation und Zeit sich vergegenwärtigen will, so ist die Madonna mit Heiligen in dem Italien des 15. Jahrhunderts eines der sprechendsten Beispiele. Es wird nun noch insbesondere einiger wichtiger Gaben zu gedenken sein, welche dies Thema mit sich führte, vor allem der hohen Ausbildung des **Bambino**, des jetzt meist nackt oder in kurzem Hemdchen dargestellten Christuskindes. Hier ist zunächst sogleich zuzugeben, daß, von den großen Florentinern an, das Hausandachtsbild, so wie es auf Züge und Ausdruck der Altarmadonna Einfluß gewann, für den Bambino wohl noch mehr maßgebend wurde, indem es, für nahe Betrachtung und Verehrung einer Familie geschaffen, gleichsam das ideale Kind des Hauses enthielt, und dieser Einwirkung wird man nicht geringen Teils die Lebendigkeit, Kindlichkeit und Schönheit des Altarbambino in den besten Beispielen zuzurechnen haben.

Als Vorbilder aus dem Altertum kamen in Betracht die **Putten** an antiken Sarkophagen, auch wohl einige wenige von den so zahlreichen Kinderstatuen, welche damals schon ausgegraben sein mochten. Das Mittelalter bis ins 13. Jahrhundert hatte (an Antemensien, in farbigen Fenstern u. s. w.) das Christuskind ganz bekleidet, streng auf der Axe der thronenden Mutter sitzend gebildet, in der Linken ein Buch, die Rechte segnend erhoben. Dann war, mit der großen Hebung der gotischen Skulptur, die stehende Maria, besonders an dem Mittelpfeiler von Kirchenpforten, eine Aufgabe höchsten Ranges geworden; sie hält das noch immer völlig bekleidete Kind auf dem linken Arm und scheint etwa mit ihm zu sprechen, das Kind aber hält in der Linken meist einen Apfel und faßt mit der Rechten den Gewandsaum oder die Wange der Mutter. Auch in Italien seit Cimabue und dann bei Giotto und seiner Schule bleibt das oft schon recht belebte Kind völlig bekleidet; was aber, z. B. beim Kindermord von Bethlehem (Padua, Fresken der Arena; Ravenna, Fresken von S. Maria in Porto) von nackten Kinderfiguren vorkommt, ist noch auffallend ungeschickt, und auch die schwebenden Amorine im Trionfo della Morte (Campo Santo zu Pisa) sind nicht viel besser.

Ohne unmittelbare Tradition also, von sich aus, erhebt sich dann in der Malerei des 15. Jahrhunderts der Bambino, und schon frühe, durch eine bloße Hypothese der Andacht und der Kunst, wird ihm der kleine Johannes der Täufer beigegeben.*) Bei der großen Verbreitung des Namens Giovan Battista in Italien darf man auch voraussetzen, daß mancher Stifter seinen Namensheiligen damit an eine besondere Ehrenstelle eines Altarbildes bringen konnte, allein auch ohne dies wird sich die Kunst in den lebendigen und lieblichen Verkehr der beiden Kinder gerne von selbst geschickt haben. Reichliche Studien nach den so früh entwickelten Kindern der italienischen Rasse, verbunden mit der nunmehrigen Verpflichtung auf Wahrheit der Körperperspektive, brachten den Bambino und die übrigen Putten zunächst in Florenz rasch voran: noch nicht bei Fiesole, welcher (mit Ausnahme der Anbetung des Neugeborenen u. dergl.) das Kind immer bekleidet oder doch teilweise verhüllt darstellt (sein schönster und mächtigster Bambino auf der großen Madonna der Uffizien), wohl aber mit und seit Filippo Lippi. Wer will sodann in Florenz von der Malerei die mächtige Förderung ausscheiden, welche von der plastischen Kinderwelt des Luca della Robbia und der Seinen ausging? da vom Putto bis zum erwachsenen Mädchen und Knaben auf einmal alle Schönheit der Frühjugend lebendig wurde in den Reliefs des Gesanglettners? Und diese Arbeit begann schon 1431 und ging zeitlich den meisten und namhaftesten gemalten „Madonnen mit Heiligen" voran. Bei den Oberitalienern hat dann vielleicht Mantegna mit seinem herrlichen Bambino des Altarwerkes von S. Zeno (1458) die Palme erreicht; die Mutter ist einer fast zufällig gewählten Wirklichkeit entnommen, das Kind aber, welches den linken Arm um ihren Hals legt, einer anderen Welt; unten am Thron sind dann eine Anzahl Putten lauter helles Singen und Saitenspiel, diese aber, im Gegensatz zum heiligen Kinde, tragen zierliche kurze Röckchen.**) Und nun müßte man von Meister zu Meister all die vorzüglichen Typen, die lebendigen Momente feierlicher wie gemütlicher Art, die schönen Schiebungen und perspektivischen Anblicke des Kindes verfolgen. Ein besonders

*) Wo ein drittes Kind hinzukommt, wie z. B. in demjenigen Bilde des Museums von Berlin, welches früher Giovanni Santi hieß, und in Rafaels Madonna Terranuova, ebendort, ist Johannes der Evangelist gemeint. Einzelne Putten auf Altarbildern sind auch zu erklären als S. Innocenti, als Kinder von Bethlehem, deren Reliquien in dem betreffenden Altar lagen (Incoronata des Francia im Dom von Ferrara mit einem solchen Kinde zwischen den im Vordergrund stehenden Heiligen).

**) Unter dem Lombarden erscheint besonders Vincenzo Foppa, mit mehreren lebendig schönen Christuskindern, von Mantegna inspiriert.

vorzügliches Motiv des liegend lehnenden Kindes aus der Werkstatt Verrocchios — der plastischen oder malerischen, wie man will — ging sogar von Hand zu Hand und findet sich auch im Norden wieder (Dürer, die Madonna vom Jahre 1512, Galerie von Wien). Und nun kehre man noch einmal zu jenen antiken Sarkophagputten zurück, um zu ermessen, was die Malerei der Renaissance hier voraus hat, und wie der Bambino eine ganz neue kindliche Idealität in die Kunst des Abendlandes einführte. Zugleich jedoch brach er mit seinem kleinen Genossen Johannes die Bahn für Kraft und Schönheit aller Putten, der heiligen wie der profanen.

Der Bambino bei den großen Meistern von Lionardo bis auf Tizian, mit den neuen Motiven des Seins und der Bewegung, mit seinem Ausdruck von der Erhabenheit bis nahe an den Mutwillen, mit der Anmut und Schönheit seiner Bildung, ist in jedermanns Gedächtnis. Früher hat ihm der Kupferstich oft seine besten Kräfte gewidmet, und nun geht in einer guten Photographie von diesem Kinde und seinen Genossen wenig oder nichts verloren, und sie sind im Abbild der Welt auf ewig gesichert.

Welche Stelle die Engel in den Altarbildern des 15. Jahrhunderts einnehmen, ist jedem bekannt, der irgend eine größere Anzahl von letzteren gesehen hat, indem sich namentlich manche Musikengel des Vordergrundes unauslöschlich einprägen. Das Jahrhundert ist aber überhaupt das der Engel in der Malerei. Nach ihrem Rang, den sogen. neun Chören, hatte sie schon das Mittelalter in seinen Weltgerichtsmalereien vollständig dargestellt, und von ihrer zunehmenden Belebung und Schönheit bei Cimabue und den Meistern des 14. Jahrhunderts ist oben die Rede gewesen. Nun erhob sich das 15. Jahrhundert mit seiner Kraft des Wirklichen und des Individuellen und fand jetzt schon oft in der Zahl der Engel keine Grenzen, weil es so unendlich viel neues zu sagen hatte und zumal mit seinen gedrängten Reihen mädchenhafter Gestalten und Köpfe gewiß dem innigsten Beifall begegnete; ohne Zweifel glaubte man, nicht mehr allzureich sein zu können.*) In den Fresken wird jetzt vom Weltgericht aus ein großer Teil des himmlischen Heeres namentlich auf die Krönung der Maria herübergenommen; Filippo Lippi schuf die mächtige Malerei in der Apsis des Domes von Spoleto, und später, doch noch im 15. Jahrhundert, Ambrogio Borgognone

*) Mit welchem Gedränge von Schönheit der Blick sich auch schon früher befreundet hatte, lehrt am deutlichsten das große Paradiesfresko des Orcagna (S. Maria Novella, Florenz) mit seiner gewaltigen Schar von Engeln und Heiligen.

diejenige in der Apsis von S. Simpliciano zu Mailand, wo zunächst ein dreifacher Nimbus von Cherubsköpfen, dann ringsum in dichter dreifacher Parallele gedrängte betende Engel, und endlich musizierende in freierer Anordnung, ebenfalls zu dreien, in gewaltiger Anzahl die Gloriengruppe vollständig umgeben. Nur einzelne Trümmer, Musikengel und Wolkenputten, sind aus dem berühmten Fresko von Christi Himmelfahrt gerettet (Kapitelsaal der Sakristei von S. Peter), womit Melozzo von Forli die Apsis von S. Apostoli zu Rom geschmückt hatte, lauter prachtvolle Jugend, von ihren Tönen begeistert bis ins Ungestüm. Für die Engel der einzelnen Scenen des jüngsten Gerichts hat dann Signorelli in den Fresken von Orvieto noch einmal sehr eigentümliche Typen geschaffen. Noch ohne Rücksicht auf die Tafelbilder könnte man sagen: mehr als in irgend einer Zeit und Gegend der christlichen Kunst haben die Engel der italienischen Freskomaler des 15. Jahrhunderts eine höchste Bedeutung als massenhafte Zeugen der Fähigkeit für das Lebendige, Schöne und Vielartige. Auf manche Gnadenbilder aber, sobald einmal die Madonna von ihrem Throne hinweg in die Wolken versetzt wurde, und dann ganz besonders auf die Tafeln der Himmelfahrten und Krönungen hat diese Engelfülle der Fresken augenscheinlich eingewirkt. Gedenken wir auch noch eines äußern Anlasses: für die halbwüchsigen bekleideten Engel gab es, wir wollen nicht sagen ein Vorbild, aber vielleicht eine Anregung in Gestalt der bei großen Kirchenprozessionen noch bis heute hie und da im Kostüm Mitgehenden, und der grundnaive Piero della Francesca scheint dies recht deutlich zu verraten in zwei Bildern der National Gallery: es sind die als ruhige Gruppe seitwärts stehenden drei Engel der Taufe Christi und die fünf zum Lautenspiel Singenden der Anbetung des Kindes. Wir haben indes nicht mit diesem Typus, sondern mit den kindlichen Engelsköpfen der Cherubim den Anfang zu machen.

Das Dasein eines überirdischen Wesens, von welchem bloß das Haupt zu sehen ist, läßt sich aus der Bibel nicht nachweisen; in der großen Vision des Jesajas (Kap. 6), aus welcher das dreimalige „Heilig" in den Meßkanon (und auch wohl der Gesamteindruck in die Malerei) übergegangen ist, sind die „Rufenden" im Urtext zunächst nicht Cherubim, sondern Seraphim (welche man indes als sehr ähnliche Wesen erklärt), und von ihren sechs Flügeln dienen ihnen zwei, um ihr Antlitz zu decken. Irgend wann muß sich aber die Kunst gleichwohl ein jugendliches, ja kindliches Haupt zwischen Flügelansätzen gestattet haben, und so bilden sie zu vielen, bisweilen in dreifacher Reihe neben einander (vergl. oben) den Rand des mandelförmigen oder kreis-

runden Nimbus des ewigen Vaters oder auch den der Jungfrau, oft durchweg in feuerroter Farbe. Daneben aber ging man zur freiesten Verwendung dieser Köpfe mit Wölkchen über und ließ sie, mit Flügelansätzen oder ohne solche, einzeln oder gruppenweise, oben in den Bildern, auch innerhalb der Architektur schwebend erscheinen. Schätze der höchsten kindlichen Lieblichkeit sind nicht nur in Tafelbildern, sondern auch in den Reliefs der Robbia, namentlich im Halbkreis um eine Lunette, in dieser Weise aufgewandt worden, oft ohne allen Dank des jetzigen Beschauers, welcher die Schöpfungen des 15. Jahrhunderts nur mit einem raschen Blick bemeistern will, wie er es von modernen Werken her gewohnt ist. Wir begnügen uns hier der Kürze wegen, auf die Wolkenköpfchen bei Mantegna hinzuweisen, wie sie z. B. den ganzen Nimbus der Madonna des Hauses Triulzio anfüllen, nehmen aber außer diesem Altarbild auch noch ein Hausandachtsbild zu Hilfe, über welches hier eine zusammenhängende Aeußerung gestattet sein mag.

Es ist ein Gemälde der Brera, eine Madonna mit zwölf singenden Cherubsköpfen in Wölkchen, welches früher „Schule des Giovanni Bellini" hieß und erst in neuerer Zeit, nach Wegnahme einer starken Uebermalung, dem großen Mantegna zurückgegeben worden ist.*) Neben den Vermutungen Anderer möge hier auch die unsere kurz ausgesprochen werden. Einem Besitzer des beginnenden 16. Jahrhunderts und seinem Gefühl der nunmehr herrschenden Lichtanordnung war die große dunkle Masse inmitten des Bildes, welche durch Mantel und Rock der Madonna entsteht, unangenehm geworden, und er ließ durch Cima da Conegliano Gewänder von hellem Ton darüber malen, wobei dann auch der Kopf der Jungfrau völlig verändert wurde; Cima, dessen Typus er seither trug, könnte sogar der Besitzer und Veränderer in Einer Person gewesen sein. Man vergleiche die von dem frühern übermalten Zustande und die nach der Restauration genommenen sorgfältigen Photographien. Die Cherubsköpfchen hatten, wie man sehen wird, bei diesen Veränderungen ebenfalls gelitten, zeigen aber jetzt den Typus Mantegnas in glorreicher Deutlichkeit.

Mit dem 15. Jahrhundert aber tritt nun auch der nackte Putto in ganzer Figur im Dienst des Heiligtums als Gattung der Engel auf, in seiner Ausbildung jedenfalls mächtig gefördert durch den Bambino.**) Man

---

*) Vielleicht das Bild, welches Vasari V, 167 beschreibt, und welches der Abt von Fiesole von Mantegna erhalten hatte.

**) Ein Altarbild der Madonna zwischen vier Heiligen, welches noch Vasari (III, 157, Vita di Masaccio) im Carmine zu Pisa sah, kann vielleicht die frühsten Musikputten, von

wird im allgemeinen zugeben, daß ihn jene Zeit noch ernst genommen hat, und daß erst in den folgenden Jahrhunderten die Putten zu jener massenhaft ausgegebenen Kleinmünze der Kunst gediehen sind, als welche man sie in Malerei und Skulptur kennen lernt. Eine dogmatische Rechtfertigung haben diese Kindergestalten im kirchlichen Kunstwerk nicht, wer sie aber schön und lebendig bilden konnte, wird sie schon deshalb auch gern den heiligen Gestalten irgendwie beigegeben haben, und zu allen leichten Diensten im Bilde, zum Handhaben von Vorhängen und Fruchtschnüren, zum Ausspannen des Mantels der Madonna, auch zu Musik und Gesang waren oder schienen sie wunderbar geeignet. Sie sind nur beweglich denkbar und bleiben lange Zeit die Hauptaufgabe und Hauptübung der Maler für das bewegte Nackte und für die Meisterschaft in der Verkürzung.*) Der heiligen Trauer wurden sie hie und da zugeteilt als Träger der Marterwerkzeuge Christi, so schon in der von 1440 datierten muranesischen Tafel mit Marien-Krönung zu Venedig, in der Akademie, und ebenso in dem ähnlichen Bilde von S. Pantaleone, datiert 1444, ferner später in einer Madonna des Museums zu Verona, von Carlo Crivelli. Auch ein berühmtes Hausandachtsbild Mantegnas (Museum von Berlin) muß hier erwähnt werden: eine Madonna von einem Rahmen umgeben, welcher mit elf solchen Putten geschmückt ist. (Bei Sandro Botticelli, in dem einen Sechsheiligenbild der Akademie zu Florenz, sind es bloß zwei und zwar diesmal erwachsene und bekleidete Engel, welche trauernd die Dornenkrone und die Nägel vom Kreuz vorzuweisen scheinen; mystische Zuthaten verschiedener Art waren ganz in Sandros Sinne, und im 16. Jahrhundert hat er besonders für die Engel und Putten mit Marterwerkzeugen in Garofalo einen Nachfolger gefunden.) Von Musikinstrumenten gehören den Kindern, wenn sie glücklich und zufrieden sein sollen, zunächst die

---

Masaccios Hand, enthalten haben, je nachdem man alcuni angioletti che suonano deutet; sie befanden sich zu den Füßen der Madonna, und Einer horchte nachdenklich auf den Klang seiner Laute. Die jeweiligen Parallelen aus der Welt der Skulptur müssen wir hier völlig bei Seite lassen. — Zum Frühesten gehören die sehr ausgedehnten Reihen von Putten (fanciulli) in der Zeichnung des Marmorbodens des Domes von Siena, laut den Urkunden (Milanesi, Documenti II, S. 111 und 113) datiert von 1423, also älter als die bekannten beiden plastischen Puttenfriese des Donatello.

*) Unter den großen Hauptthatsachen ist immer von neuem ins Gedächtnis zu rufen, daß schon der jugendliche Mantegna mit seinen Genossen (um 1450) die Fresken der Eremitani zu Padua mit jenen reichen, von Putten in allen Anblicken belebten Fruchtkränzen bekrönte; daß er 1459 im Altar von S. Zeno außer den im Bilde thätigen Putten noch einen Puttenfries in Steinfarbe an der dargestellten Halle herumgehen ließ; endlich daß er 1474 in der Camera degli Sposi zu Mantua das Herrlichste in der Bildung weltlicher Putten erreichte.

mehr oder weniger lärmenden: Trömmelchen, Tamburin und Pfeife, da auch die aufgeblasenen Pausbacken das Kind nicht entstellen (herrlicher Pfeifenputto mit Epheukranz auf Giovanni Bellinis Altar in den Frari zu Venedig); doch kommen sie auch mit Lauten und Geigen vor, ganz jung in der bekannten Madonna des Aluise Vivarini (Redentore), etwas mehr herangewachsen bei Cima (Hauptbild in der Kirche von Conegliano). Daß Borgognone seine oben im Bilde schwebenden gemütlichen, etwas breitköpfigen Putten völlig bekleidet zu geben pflegt, wird seinen Grund wohl darin haben, daß er der perspektivischen Untensicht schwebender nackter Körper sich bei weitem nicht genug sicher fühlte. Wie weit war Mantegna über solche Sorgen hinaus, als er 1474 über der Thür der Camera degli Sposi im Palast zu Mantua jene herrlichsten oberitalischen Putten malte, allerdings in einem Werk weltlicher Kunst. Auch bei Giovanni Bellini, der jene Putten des Altares der Frari schuf und schon auf einem frühern großen Altarbilde (das durch den Brand von S. Giovanni e Paolo untergegangen) drei köstliche Kinder am Fuße des Marienthrones im Amtseifer des gemeinsamen Gesanges vereinigt hatte, wird hier weltlicher Putten mit zu gedenken sein: es sind diejenigen, welche mehrere der fünf Täflein mit Allegorien (in der Akademie von Venedig) auf so wundersame Weise beleben.*)

Mit dem 16. Jahrhundert wandeln sich die Dinge auf einmal und auffallend; die halbwüchsigen, bekleideten Engel (von welchen weiter zu reden sein wird) treten beträchtlich zurück, während der sehr reich und kräftig gebildete Putto auf den Altarbildern der großen Meister**) jetzt ganz eigentlich die rasche Bewegung vertritt und auch an der Stufe des Thrones der heil. Jungfrau, wo er den bekleideten Engel ebenfalls verdrängt und mit seinem Gesang ersetzt hat, eine ungewohnte Energie an den Tag legt. Zunächst empfand man im Sinne einer künstlerischen Oekonomie, daß die erhabensten Wesen — Gott Vater und die Madonna — an Hoheit gewinnen konnten,

*) Der oberitalische Putto und namentlich der Bambino ist von Anfang an unabhängig vom florentinischen. Gab es vielleicht in der (so oft hypothetisch angerufenen) Antikensammlung des Squarcione zu Padua auserwählt schöne Gebilde in Relief oder Freiskulptur, welche bei solchen, die dort aus- und eingingen, Sinn und Vermögen für freie kindliche Idealbildung weckten? — Südlich vom Po ist für die Generation, welche dem großen Puttenmaler Correggio voranging, bezeichnend das vorzügliche Gnadenbild seines Lehrers Francesco Bianchi-Ferrari in S. Pietro zu Modena: die Jungfrau thronend zwischen S. Hieronymus und S. Sebastian; die drei Putten vor dem Thron, zwei halb kniende und ein mittlerer, sitzender, mit Pfeife, Laute und Geige, sind offenbar, wie eine damalige Neuerung, mit Aufwand aller Kräfte gemalt.

**) Wobei hier die ganze dreifache Putten- und Kinderwelt am Gewölbe der sixtinischen Kapelle absichtlich außer Betracht gelassen wird.

wenn sie oben in ihrer Ruhe und Größe nur von höchst belebten, meist schwebenden Kindern umgeben waren. Fra Bartolommeo in all seinen Altarwerken erhob den florentinischen Putto fast plötzlich zu einem neuen, prachtvollen Leben; Andrea del Sarto, der sonst in seinen Annunziaten (Pal. Pitti) den bekleideten, erwachsenen Engeln eine neue Jugendschönheit verlieh, erfüllte schon in den Madonnen und heiligen Familien das Kindesdasein des Bambino und des kleinen Johannes mit ungewohntem Feuer und gab ihnen (heil. Familie von München ꝛc.) noch andere Putten zu Genossen. In seinen großen Altarbildern läßt er die obern Putten der Glorie zum Teil rasch vorwärts stürmen, wie schon der Frate gethan hatte; in der Madonna delle Arpie (Uffizien) aber schmiegen sich ihrer zwei — die schönsten, die er gebildet hat — wundersam an die Füße der Hauptgestalt. Von Rafael haben wir die vier stark bewegten Putten unter der obern Gruppe der Disputa mit den Büchern der Evangelisten; sonst hat er die Welt mit ruhigern Bildungen beglückt, mit den Kinderengeln der Madonna von Foligno und der sixtinischen Madonna und dem Putto der Accademia di San Luca. Unter seinen Schülern ist Perino del Vaga der große Puttenmaler geworden, und von seinen Festonputten über einer Malerei in S. Marcello zu Rom (1519) sagt Vasari (X, S. 149), sie schienen ihm die schönsten, welche überhaupt in Fresko vorhanden seien. Die Putten im Dom von Pisa, welche als fortlaufende Dekoration, ebenfalls durch Festons verbunden, den ganzen Bau umziehen sollten, sind nur geringstenteils von ihm ausgeführt worden, aber auch den noch vorhandenen Rest von diesen wenigen sucht man gerne auf, und so auch die (stark restaurierten) weltlichen Puttenlunetten im Palazzo Doria zu Genua. Für Putten als Halter oder Begleiter von Wappen genoß Pontormo, der Schüler des Andrea del Sarto, einen eigentlichen Ruhm. — In Venedig aber hatte inzwischen Tizian die mächtigen und zum Teil so tief erregten Putten seiner Assunta geschaffen (1518) und in den darauf folgenden Jahren, in den Bildern für den Herzog von Ferrara, diejenigen der berühmten mythologischen Vorgänge, deren einer vollständig einem prachtvollen Kindergewimmel überlassen ist. Sein Rival Pordenone, der Altersgenosse Rafaels, pflegte schon seinen Gott Vater mit einer Menge von Putten zu umgeben und von seinem (jetzt übermalten) Fresko an der Tribuna von S. Rocco zu Venedig meldet Vasari: „Eine Unzahl von Putten gehen von Gott Vater aus in schönen und reich verschiedenen Bewegungen.“ Seine Putten und Tugenden an der einen Hofwand des Kreuzganges von S. Stefano sind noch in ihrem Ruin vielleicht die bedeutendste venetianische Außenmalerei

der goldenen Zeit; an einer Hausfassade zu Mantua (vor 1520) werden die großen Unzialen einer Friesinschrift umspielt von sehr schönen Kinderfiguren in allen Stellungen; in Genua aber, wohin Andrea Doria den Meister beschied, ist leider (an einem Altan von dessen Palast) der Fries untergegangen, welcher Putten enthielt, die eine mit Meeresbeute beladene Barke ausräumten. In zwei Worten wird ihnen diejenige Vollkommenheit beigelegt, welche der Puttenfries überhaupt entwickeln kann: „girando fanno bellissime attitudini." — Neben dieser venetianischen Freude an Schönheit und Abwechslung der kindlichen Form fand jedoch damals ein anderer Schulgenosse, Lorenzo Lotto, sein und gewiß auch vieler Beschauer Entzücken in einer momentanen Heftigkeit der Putten, in einem raschen, wirbelnden Schweben, und im Hochaltarbild von S. Bernardino zu Bergamo (datiert 1521) wagt er bereits deren sausende Bewegung kopfabwärts. Auch sein Bambino wendet sich öfter stark und leidenschaftlich und geht in der Verkürzung leicht teilweise verloren; er schreitet aus, beugt sich auch wohl stark über und benediciert anders als andere Christuskinder, und auch das Johanneskind wirft sich heftig über sein Lamm (Altar von S. Spirito zu Bergamo). Man hat längst in diesen Zügen und in den perspektivischen Kühnheiten, welche deren Darstellung voraussetzt, einen Vorgänger, ja ein Vorbild des Correggio zu erkennen geglaubt, und noch anderes mehr, auch in der Lichtbehandlung, deutet auf ein solches Verhältnis hin; wie vieles aber Correggio dem Lotto überhaupt mag abgesehen haben, lassen wir hier um so bereitwilliger unerörtert, da dessen große Neugestaltung der ganzen außermenschlichen Welt bei weitem nicht so sehr in seinen Altarbildern (Madonna di S. Sebastiano, Dresden, 2c.) als in seinen Fresken zu Tage getreten ist. Das Mutwillige und gesucht Geistreiche in einigen Putten seines Schülers oder Nachfolgers Parmigianino definiert Vasari*) in folgenden Worten: . . . egli usò di far sempre nel volto de' putti una vivacità propriamente puerile, che fa conoscere certi spiriti acuti e maliziosi che hanno bene spesso i fanciulli. Das betreffende Bild, eine Madonna mit Kind, war freilich für Pietro Aretino bestimmt.

Die halbwüchsigen bekleideten Engel, vorwiegend von weiblichem Typus, oft in gedrängter Menge dargestellt, sind eine große und reiche Gabe des italischen 15. Jahrhunderts, dessen Schluß sie, wie eben gesagt wurde, in den Altarbildern kaum überschreiten. Selbst in dem Uebermaß, da sich bisweilen eine sehr ähnliche Bildung mehrmals wiederholt, vermögen wir

*) IX p. 128 Vita di Francesco Mazzuoli.

hier kein Unglück zu erkennen; die Betrachtung möge nur das einzelne Köpfchen aus einer solchen Schar ablösen und näher kennen lernen. Auch ist nicht zu übersehen, daß die kirchliche Lehre von „Chören" der Engel spricht; allerdings aber hat das 15. Jahrhundert von sich aus jeden Anlaß ergriffen, um dieselben in Menge vorzuführen. Ein dichtes Geleit bekleideter Engel umgiebt nicht selten die auf dem Thron oder oben auf Wolken sitzende Madonna des Gnadenbildes, dann ganz besonders die Incoronata und die Assunta; ferner mag aus den erzählenden Altarbildern gleich hier die Anbetung des neugeborenen Kindes wegen der Mitdarstellung mehrerer und sogar vieler Engel erwähnt werden, obwohl das Evangelium (Luc. 2, 15) hier die Engel deutlich ausschließt und nur die Hirten zuläßt. (Schule von Perugia seit Fiorenzo di Lorenzo, bis auf das bekannte Bild des Spagna in der vatikanischen Pinakothek; kniende Engel sogar in dessen Anbetung der Könige, dem Bilde des Hauses Ancajani im Museum von Berlin; nicht zu gedenken all der übrigen Maler, welche Engel in verschiedene heilige Erzählungen, auch in die Passion, eingemischt haben.)

Und nun hat jeder bedeutende Meister seine eigene kenntliche Engelwelt. Den Reichtum des Fiesole kennt hier jedermann, und auch sein Dämonentypus wäre zu beachten; bei Alunno, auch bei den bessern Sienesen ist die thronende Jungfrau umdrängt von den lieblichsten Köpfchen; bei den Florentinern hat ein Schüler des Verrocchio (National Gallery) einer Madonna mit dem Kinde zwei unvergeßliche Engel voll Ernst und Eifer beigegeben; in Altarwerken und in einer ganzen Reihe von Hausandachtsbildern spricht zu uns, bald mehr gemütlich, bald mehr feierlich, das Engelvolk des Sandro Botticelli,*) und einiges vom Herrlichsten giebt in seiner Art Domenico Ghirlandajo. Die Stellung und Funktion im Bilde ist äußerst verschieden; zu den einzeln oder in Gruppen stehenden Engeln kommen die meist so anmutig auf der Erde knienden, die einzeln auf den Wolken stehenden, die springend herbeieilenden (Perugino), die schwimmend schwebenden, bisweilen als kronenhaltende über dem Haupt der Jungfrau 2c. Das Schweben in mehr aufrechter Richtung gelingt noch nicht sonderlich, auch nicht bei Sandro, und man darf vielleicht behaupten, die vollkommen schön aufwärts schwebende Gewandfigur sei erst im Christus von Rafaels Transfiguration erreicht

*) Sandros Engel sind im Schweben nicht geschickt, so wenig als seine schwebenden Gestalten überhaupt. Dafür wird man, z. B. in seiner Incoronata mit vier Heiligen (Florenz, Akademie) — aber erst bei näherer Betrachtung — mit Staunen im Charakter der Engel und Cherubim den vollen lieblichen Ernst und die Hingebung des Meisters erkennen.

worden; denn Tizians Assunta schwebt nicht, und ebenso die sixtinische Madonna nicht.

Weit den größten Eindruck aber auf vielen Altarbildern des 15. Jahrhunderts machen die Engel der Musik und des Gesanges, die ältern Geschwister der singenden und musizierenden Putten. Welche große Verwendung derselben im Fresko nebenher ging, ist bereits (S. 52 ff.) angedeutet worden, allein die völlige Belebung mit allen Kräften der Kunst gewährte doch erst die Tafelmalerei. Den Anfang machen für uns die zwölf fast noch kindlichen Engel, welche den Rahmen der großen Madonna des Fiesole (Uffizien) einnehmen, vielleicht seines weltlichsten Werkes, mit dem prächtigen frohen Bambino; auch diese jugendlichen Gestalten mit Trompeten, geschlungenen Posaunen, Handorgel, Hackbrett, Klingplatten, Tamburin &c. sind voll heiterer Schönheit. Aus seinen Krönungen der Maria (Uffizien, Louvre) gewinnt man außer Aehnlichem noch die köstlichsten Lauten- und Geigenengel hinzu. In den übrigen italienischen Altarbildern kommen die Musikengel an jeder Stelle vor, welche ihnen einen schicklichen Platz gewährt: oben seitwärts vom Thron, über demselben, dann auf den Wolken zu den Seiten der heiligen Jungfrau, und hier darf einer wichtigen Parallele gedacht werden zwischen Lehrer und Schüler, zwischen Peruginos Bild von Vallombrosa (Akademie von Florenz) und der ersten Marien-Krönung Rafaels (vatikanische Pinakothek), Bildern, welche etwa drei Jahre auseinander liegen. — Neben diesem allem aber hatte die vorherrschende Anordnung der Madonna mit Heiligen eine Stelle des nahen Vordergrundes, wo der sitzende Musikengel oder der Musikputto sozusagen eine gegebene Sache war: unter dem Thron, zwischen den beiden Gruppen von Heiligen; und wo er dort fehlt, wie etwa einmal bei Borgognone oder bei Filippino Lippi, empfindet man deutlich eine Lücke und hat die Ahnung, das 15. Jahrhundert müsse ebenso empfunden, ja diese Gestalten zu seinen Lieblingen im Bilde erkoren haben. Auch begnügte man sich ja oft nicht mit Einem, sondern gab einen Zweiten mit, so daß Laute und Geige zusammenklingen konnten, ja einen Dritten, meist für den Gesang. Bartolommeo Montagna von Vicenza gilt sonst eher als ein herber Meister, aber mit seinen Dreiengelgruppen vorn auf den Gnadenbildern der Brera und der Certosa von Pavia zieht er alle Blicke auf sich,*) und welche Herrlichkeit erglänzt in der Dreiengelgruppe Giovanni Bellinis! (Madonna di

*) Im Louvre findet sich außerdem, offenbar aus einem Altarbild Montagnas herausgesägt, die Gruppe dreier Engel oder Kinder: zwei knieend mit Pfeifen, der mittlere sitzend mit Tamburin, alle kindlich anmutig und eifrig.

S. Giobbe, Akademie von Venedig.) Selbst auf eine erzählende Scene, die Darstellung im Tempel (ebenda) hat dann Carpaccio die drei Musikengel übergetragen und wenigstens in einem derselben einen ähnlichen Zauber erreicht. Ewig konnte dieser Musikengel des Vordergrundes sich nicht behaupten, und im Ganzen hing sein Dasein von den sonstigen Schicksalen der Madonna mit Heiligen ab; einmal aber hat die Welt durch die Altarmalerei erfahren müssen, mit welcher Anmut in Wesen, Haltung und Geberde Lauten- und Geigenspiel und jugendlicher Gesang verbunden sein kann. Von da mag man dann wieder einmal zu Mantegna und seinen Putten zurückkehren, zu den sechs kleinen Sängern und zwei Lautenspielern des Altares von S. Zeno.

Eine vielleicht unausgesprochene, ja unbewußte Tradition brachte dann, auch in ganz andern Scenen als Gnadenbilder sind, noch spät etwa die Musik vorn in die Mitte einer Darstellung. In dem herrlichen Bilde eines der Bonifazio, welches die Parabel vom reichen Manne darstellt (Akademie von Venedig), ruht der ganze Accent auf der Musikantengruppe der Mitte. Wer würde aber hier nicht vor allem der großen Hochzeit von Cana (im Louvre) gedenken? Hier, ebenfalls vorn in der Mitte, spielt der Schöpfer des Werkes, Paolo Veronese, in hellem Seidenkleide die Viola und Tizian im Purpurgewande den Contrabaß, und diese beiden unter den Musikanten sind wenigstens sicher benannt.

Wo hierauf im beginnenden 16. Jahrhundert der bekleidete, herangewachsene Engel noch vorkommt, hat er eine andere Bildung und Bedeutung als früher. In den unabhängigen Bildern des Lionardo (welcher einst in der berühmten Taufe Christi seines Meisters Verrocchio den einen Engel, man weiß nicht, ob ganz erfunden oder nur ausgeführt hatte) prägt sich ein einziger, aber sehr stark ein: derjenige der Vierge aux rochers, zumal in dem Exemplar des Louvre, mit der so scharf auf den kleinen Johannes deutenden Hand. Bei Fra Bartolommeo kommt der Typus, unseres Erinnerns, nur noch in der frühen Madonna di San Bernardo (1504) vor, in den zur Seite der Jungfrau schwebenden Engeln. Michel Angelo hat nur in Fresko Engel und dann sehr eigentümlich gebildet, und am Gewölbe der sixtinischen Kapelle sind und bedeuten Engel und Putten etwas ganz anderes als irgendwo bisher, der Engel- und Dämonenwelt des jüngsten Gerichtes nicht zu gedenken. Rafaels Sinnesweise aber ging dahin, dem überlieferten, erwachsenen, bekleideten Engel eine höchste Weihe zu geben, und so entstanden die singenden Engel in den Wolken über der heiligen Cäcilia, so die herrlichen blumenstreuenden der Vierge de François I. (Louvre) und der Incoronata von

Monte Luce (vatikanische Pinakothek), welche gewiß noch völlig von dem Meister entworfen, wenn auch von den Schülern ausgeführt sind. Im Fresko vollends ließ sich Rafael diese großen Gebilde der alten Tradition nicht nehmen, und die Engel der Disputa, des Attila, der Befreiung Petri, der Kapelle Chigi an S. Maria del Popolo zeigten noch einmal — bevor die Zeiten kalter Veräußerlichung und dekorativer Vernutzung aller Dinge hereinbrachen — um welche Potenz in der Malerei es sich hier handeln konnte. Aus dem Fresko von S. Maria della Pace mochte dann MichelAngelo ersehen, daß es sogar noch andere Sibyllen als die seinigen geben könne, und in welchem wundersamen Verkehr mit Engeln, und mit welchen Engeln. — Allerdings erhob sich dann bald in einer andern Landschaft Italiens Correggio seinerseits zur Sprengung aller alten Vorstellungen von der Engelwelt, und wenn diese Vorstellungen in der Folge dennoch in Fresko und Altarbild weiter lebten und sich später verjüngten (Eklektiker), so wird dies wohl an einem festen kirchlichen Willen gehangen haben, der wieder den Mut hatte, die großen alten Typen zu verteidigen.

Eine besondere Betrachtung würden die bekleideten Engel der lombardischen Schule seit der Mitte des 15. Jahrhunderts verlangen, und zwar in der Skulptur wie in der Malerei, wenn wir im Stande wären, unsere vereinzelten Wahrnehmungen zu Gewißheiten zu gestalten. Mitten aus dem (selbst herben) Realismus heraus und noch geraume Zeit vor der Dazwischenkunft des Lionardo (welche man um 1485 ansetzt) hat sich hier stellenweise*) eine süße jugendliche Schönheit erhoben, zumal in den Engeln, und diese hat sich hierauf mit dem, was man den lionardesken Typus nennt, mehr oder weniger verschmolzen. Die neuere Aesthetik ist zwar, sobald die Schönheit in jenen Zeiten auftaucht, immer sogleich in Sorgen, das Konventionelle

*) Wir denken hier am ehesten an Giov. Antonio Amadeo, geboren 1447, erweislich thätig seit 1466. — Die Ankunft Lionardos in Mailand wird gegenwärtig von Andern schon um 1483 angesetzt. — Von einem Maler, welcher bereits Mantegnas Altar von S. Zeno kannte, ist in neuerer Zeit (laut Photographie) aus dem Besitz einer Brüderschaft in der Galerie von Parma ein merkwürdiges Altarbild aufgestellt: Madonna thront unter einem Bogen zwischen einem heiligen Bischof und dem Täufer Johannes; oben erscheint segnend ein Gott Vater mit Cherubim; unten knien zehn Engel; über den Stufen neben dem Thron sieht man, mit Röckchen bekleidet, links drei singende, rechts drei musizierende Putten mit Laute, Geige und Pfeife. Eines Altarwerkes von diesem Inhalt, z. B. aus der florentinischen Schule wird man sich kaum erinnern. Der Maler nennt sich: Christoforo de' Caselli, 1499. — Wie weit aber reicht hierin überhaupt lombardisches Empfinden? Im Beginn des 16. Jahrhunderts lebt diese Engelschönheit noch öfter in den gedrängten himmlischen Scharen des Garofalo, wenn auch in seinen spätern Bildern eine erkältende klassische Bildung derselben überhand nimmt.

und Unempfundene möchte derselben auf dem Fuße folgen; wenn man aber bei näherem Zusehen mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch diese lombardische Jugendwonne stets mit neuen Kräften aufleuchten sieht, so ist erlaubt zu denken, es möchte in verschiedenen Zeiten und Gegenden auch verschiedene Lebensgesetze für das Schöne gegeben haben. Bis tief in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hinein waltet hier der bekleidete Engel vor allem als Lieblingsaufgabe der plastischen Kunst, und viele Statuen am Dom von Mailand und Reliefs in der Certosa von Pavia geben hievon alle nur wünschbare Kunde. Diese reich gelockten, schön blickenden und bei der Passion so sanft wehmütig klagenden jugendlichen Wesen begegnen uns hier überall; von den beiden hohen Wandtabernakeln zu den Seiten des Hochaltares der Certosa enthält derjenige links, von Stefano da Sesto, in seinem obersten Relieffelde einundzwanzig kniende Engel, welche den Nimbus des Auferstandenen rings umgeben, und hier vor allem wird man inne werden können, wie mit einer primitiv zu nennenden Anordnung des Ganzen ein stets frischer Schönheitssinn und der herrlichste Seelenausdruck noch spät verbunden sein konnten. In der Freskomalerei seit dem 16. Jahrhundert tritt uns vor allem Cesare da Sesto, vielleicht der Bruder des Stefano, mit großen mystischen Engelkompositionen schwer erklärlicher Art entgegen (abgenommene Fresken aus San Antonio zu Mailand, im Museo Municipale, Giardini Pubblici), und in der Galerie von Brescia gehört ihm eine Tafel mit dem Brustbild eines Engels von reinster und höchster Schönheit. So sind auch die übrigen sogen. Schüler des Lionardo noch immer den erwachsenen Engeln treu geblieben, als die übrigen Schulen sich von denselben abwandten. Andrea Solario in seiner Assunta (Sagrestia Nuova der Certosa von Pavia) ist in Betreff der Gruppe der Apostel am Grabe bereits ein moderner Komponist, in der Anordnung der obern Gruppe aber noch altertümlich gesinnt und in den Engeln, welche die Madonna krönen und ihren Mantel spannen, ein ächter Lombarde. Von Bramantino, der wenigstens zeitlich in diese Umgebung gehört, sieht man in der Brera eine sitzende Madonna mit zwei verehrenden Engeln zu den Seiten, allerdings zunächst auffallend als Meisterwerk des Fresko in Ton und Licht und wegen des herrlichen, mit beiden ausgestreckten Armen segnenden Bambino, allein auch um der Engel willen ein holdes oberitalisches Werk. Vollends aber muß dem Bernardino Luini und dem Gaudenzio Ferrari in ihrem raschen und kräftigen Erfinden diese Welt der Engel vertraut und gewohnt geblieben sein. Luini hat sich derselben hingegeben u. a. in den Fresken des Monastero Maggiore

zu Mailand, als er die zwei köstlichen Lautenengel der Assunta und die Engel des Leibungsbogens über der Fesselung Christi schuf, und zum Ergreifendsten der italienischen Malerei gehört in seinem so späten Passionsfresko von S. Maria degli Angeli zu Lugano (begonnen 1529) die Gruppe der klagenden Engel um den Gekreuzigten. Gaudenzio aber giebt schon auf seinen Hausandachtsbildern der Madonna gerne zwei anmutige, beglückte Engel bei (Museo Poldi in Mailand, u. a. O.) und gesellt zur Gruppe der Anbetung der Hirten ein dichtes Gedränge von Engeln und Putten (Altar in der erzbischöflichen Sammlung in Mailand, Fresken von S. Cristoforo in Vercelli; ebenda auf dem Hochaltarbild der Madonna degli aranci nicht weniger als acht jubelnde und musizierende Putten, deren Leben hier wie überall dem Meister allein angehört). Den Crucifixus umsausen seine Engel wie in jähem Schmerz (Altarbild der Galerie von Turin, Fresken von Vercelli); sanfter und in wundervoller Abstufung des Jammers schweben die großen blonden Gestalten am Gewölbe der Kreuzigungskapelle des Sacro Monte von Varallo; das Erstaunlichste aber leistete Gaudenzio in der Kuppel von Saronno mit seinem Doppelreigen von hundertzehn Engeln und einem innersten Kranze von dreißig Putten. Als er 1535 das Werk begann und in Einem Zuge vollendete, waren Correggios Kuppeln in Parma seit Jahren fertig, und nun ist es, als ob von der dortigen Domkuppel her ein Gerücht, aber nicht mehr, nach Saronno durchgedrungen wäre, wonach ein bewegter, zusammenhängender Kranz von Engeln in einer Kuppel dürfe ringsum geführt werden. Man kann sich jedoch hierin täuschen: vielleicht ist Gaudenzio, welcher schon ganz anderes gesehen hatte, doch selber nach Parma gegangen und freien Sinnes von da zurückgekehrt, wenn auch mit dem Ergebnis, daß er allerdings nicht zu geben vermöge, was Correggio vermochte. Dies war nämlich die Darstellung eines räumlich wirklich gedachten Aethers mit kubisch berechenbaren Wolken, belebt von einer endlos reichen Welt des jugendlichen, nicht mehr kindlichen Nackten in feurigster Bewegung, alles als Umgebung einer Assunta; dazu noch eine zweite, derbere, nicht schwebende Reihe von nackten Genien über der darunter herumgehenden Balustrade mit den Kandelabern. Der „künstlerische Fortschritt" war in diesem allem ungeheuer groß und hat in der Folge die ganze Malerei nach sich gezogen. Gaudenzio aber brauchte sich nicht zu beugen, weil er der Welt auf seine lombardische Weise in Saronno auch noch vieles zu sagen hatte. Das Nackte behielt er dem innersten Reigen, den Putten auf einem Wolkenkranz vor, welche einen segnenden Gott Vater umgeben und auf ihre kindlich liebliche Weise mit

Jubelruf und Anbetung verehren. Der große untere, sehr dichte Reigen dagegen besteht aus lauter bekleideten erwachsenen Engeln, einige anbetend, weit die meisten aber dahingegeben an lauter Gesang und Musik, wobei fast alle damals erdenklichen Tonwerkzeuge in ihrer Handhabung dargestellt sind. In ihren Zügen aber geht es vom fröhlichen Realismus aufwärts bis zur himmlischen Schönheit und Süßigkeit und bis zur tiefsten Andacht. Und Gaudenzio hatte noch dem Sinn seiner Kirche und dem seines Volkes genügt. Die Zeit der Knechtschaft aber unter dem correggesken Empyreenmalen sollte ja schon noch kommen. Hören wir über die beiden letztgenannten Engelmalereien die Worte von Gaudenzios neuestem Biographen:*) Chi non vide la cappella della Crocifissione in Varallo, non arriva a comprendere, qual intenso dolore, ed in quante forme differenti, abbia egli espresso negli angeli, i quali volando come smarriti, piangono la morte del Redentore; e chi non osservò la cupola di Saronno, non potrà mai immaginarsi la sovrumana ineffabile letizia, onde i medesimi sono inondati, ed il beato sorriso, che lampeggia ne' loro volti celestiali, allor che, raccolti in grandi schiere, cantano la lode dell' Altissimo.

Mit dem hier besprochenen Phänomen wird man noch ein weiteres in Verbindung bringen dürfen, welches hier in Kürze betont werden mag, obschon es sich nicht auf Kirchenaltäre bezieht. Die Darstellung Christi als eines herangewachsenen Knaben hatte von jeher und überall ihre gegebene Stätte gehabt, wann die Kunst ihn zwischen den Schriftgelehrten im Tempel zu schildern hatte. Nun waren es aber besonders mailändische Maler, welche ihn auf Hausandachtsbildern einzeln darstellten und dann in unverkennbarer Verwandtschaft mit den Engeln; hiezu aber möchte wohl am ehesten Lionardo die Anregung gegeben haben. Ihm schrieb man früher jenes kleine Juwel des jugendlichen Christus in Halbfigur mit der Weltkugel zu (Galerie Borghese), welches jetzt für ein Werk des Marco d'Oggionno gilt; von Luini ist der liebliche segnende Christus in der Ambrosiana, und entschieden von Boltraffio das schöne Brustbild der Galerie von Bergamo (aus dem Vermächtnis Morelli); zu diesen und ähnlichen Bildern käme aber auch (in der National Gallery) das aus Palazzo Aldobrandini in Rom stammende Kniestück, da Christus in noch jugendlicher Engelsgestalt redend gegen den Beschauer vortritt; zu den Seiten vier Gestalten, welche man für Schriftgelehrte hielt, während es eher Gläubige sind, so daß an den Vorgang im Tempel

*) Colombo, Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari, Torino, p. 263.

nicht mehr zu denken wäre. Im Kolorit könnte Einzelnes an Solario erinnern, die grandiose Anlage des Ganzen aber und vielleicht auch einen Beginn der Ausführung wird man wohl dem Lionardo selber lassen dürfen.

Die Erzengel, deren die italienische Altarmalerei nur drei kennt, sind die ganz erwachsenen und bis zur vollständigen Individualität gediehenen Boten Gottes, und die Kunst hat ihnen oft ihre höchsten Kräfte gewidmet. Vor allem ist Gabriel, der Bote der Verkündigung, in tausendmaliger Darstellung einer der Maßstäbe des Könnens, Wollens und Dürfens aller Schulen und Meister, und eine vergleichende Betrachtung in diesem Sinne*) würde die merkwürdigsten Resultate geben von Fiesole bis auf MichelAngelo (Lateran, eine der Sakristeien, Ausführung von Marcello Venusti). Für den gerüsteten Helden S. Michael mag es hier genügen, den frühern Typus (Perugino) zu vergleichen mit dem mächtigsten, welchen der auf den Satan niederstürmende Erzengel erreicht hat (Rafael, Louvre). Endlich das Bild der Güte und Freundlichkeit, Raphael als Begleiter des jungen Tobias und dann als Angelo Custode überhaupt. In namhaften florentinischen Bildern, deren Zueignung zwischen Sandro, Verrocchio und Pollajuolo schwankt (Akademie von Florenz, Galerie von Turin) sind sogar dem Tobias alle drei beigegeben; aus der Zeit der reifen Kunst aber stammt das schöne Bild des Erzengels Raphael mit dem Jüngling von Tizians Hand in S. Marciliano zu Venedig. Noch einmal jedoch führt uns hier der Weg nach Mailand, wegen eines berühmten Altarwerkes der Brera von Marco d'Oggionno. Vorsichtig betitelt der Katalog dasselbe nur als „S. Michael, welcher den Satan besiegt, mit zwei Engeln," und die letztern, durchaus von demselben Typus wie die Mittelfigur, mögen in der That nur zur Verstärkung des Eindruckes beigegeben sein ohne Beziehung auf Raphael und Gabriel. Das Ganze aber, auf dem Grunde einer reichen Gebirgslandschaft, ist noch eine der deutlichsten spätlombardischen Huldigungen an die Schönheitswelt der Engel. — Aus der Schule von Verona in einem Augenblick, da sie sich mit Francia und selbst mit Lionardo zu berühren scheint, ist dann das edle Bild des Caroto (Verona, Museum) hervorgegangen, welches wiederum deutlich die drei Erzengel samt dem jungen Tobias darstellt.

Gedenken wir hier auch noch der **Stifterbildnisse** auf den Altarbildern der Madonna mit Heiligen. Man wird vielleicht versucht sein, ihre

*) Vasari IV, 146, Vita di Andrea del Castagno glaubt, daß dieser zuerst, und zwar in dem Marienleben von S. Maria la Nuova zu Florenz, den Gabriel schwebend, in aria, dargestellt habe.

Gesamtbedeutung nicht hoch anzuschlagen, schon weil sie gleichzeitig an Menge gewaltig überboten werden durch die Porträte in den Fresken des 15. Jahrhunderts, wo Ereignisse aller Art von einer ganzen großen Assistenz von Zeitgenossen umgeben sind. Auch bestimmte ganze Familien und Korporationen stellt das Fresko öfter dar; Lorenzo Costa malte 1488 das ganze zahlreiche Haus der Bentivogli in Gegenwart der thronenden Madonna (in S. Giacomo Maggiore zu Bologna), und Bernardino Luini eine andächtige Brüderschaft kniend zu beiden Seiten eines verspotteten und mit Dornen gekrönten Christus (Ambrosiana, Raum der Bibliothek). Allein das Tafelbild wird hier der einzelnen Persönlichkeit doch mehr eingehende Kraft und Lebenswahrheit gewidmet haben, nicht bloß wegen seiner reichern Mittel, sondern weil der Stiftende, wenn er einmal auf dem Altar mit dargestellt wurde, es so gemeint und verlangt haben wird. Er erschien jetzt, allein oder mit den Seinigen, kniend neben oder zwischen den Heiligen, von gleichem Wuchse mit ihnen und nicht mehr (wie früher) als kleine Figurine; im Profil, ohne Pathos, in ruhiger, bloß ritueller Andacht; in Mantegnas Madonna della Vittoria ist der verzückte Blick des Gonzaga zur Madonna hinauf eine seltene Ausnahme. Hie und da nimmt sich einer der Heiligen des Donators mit einer besondern Geberde an.

Das Verhalten zu der Sitte des Stifterbildnisses auf dem Altarwerk erscheint je nach Gegenden verschieden. In Florenz wird wenig Gebrauch davon gemacht, und man glaubt, die Gesichtszüge der Stifter und ihrer Familien eher in den Köpfen der Heiligen selbst finden zu sollen. In Venedig ist auf Kirchenbildern der Stifter (wenn er nicht ein Doge ist) ebenfalls selten, während die Hausandachtsbilder manche der vorzüglichsten Porträte sogar in ganz entwickelten knienden Figuren enthalten. (Anonymes Bild des knienden Kriegers, National Gallery.) Weit das herrlichste Altarbild mit Bildnissen aber ist Tizians Madonna di Casa Pesaro, in den Frari. (S. unten). Die rechte Heimat des Altarbildes mit Stiftern war und blieb sonst Oberitalien: ganz besonders Ferrara mit Garofalo, dann Lombardie und Piemont. Auch bei den Veronesen (Caroto, Cavazzola ꝛc.) tauchen die treusten, naivsten Stifterbildnisse von unten her, nur als Brustbilder, aus dem Rahmen auf, mit dem Ausdruck tiefer Andacht. — Man kann diese in den Stil eines größern und sehr ernsten Ganzen aufgenommenen Profilbildnisse einseitig und eine Ergänzung derselben durch weltliche, mehr momentan aufgefaßte Porträte wünschbar finden; im Ganzen aber ist das Andenken dieser Herrn und Frauen weltlichen und geistlichen Standes auf Altarbildern

eines Luini, eines Gaudenzio, später eines Moretto doch in einer solchen Weise den künftigen Geschlechtern überliefert, daß diese sich damit begnügen können.*)

Fra Bartolommeo in dem Bilde der Kathedrale von Besançon hat wohl einem besondern Wunsche seines Bestellers Ferry Carondelet genügen müssen, als er denselben in der scharlachroten Robe vorn fast auf niederländische Weise knien ließ. Rafael aber, in seiner Madonna di Foligno, hat das Wunder vollbracht, seinen Sigismondo Conti so zu den drei ekstatischen Heiligen zu stimmen, wie ein tief ergriffener armer Erdenmensch zwischen höher beseelten Wesen erscheinen muß.**)

In Beziehung auf die Schicksale des Gnadenbildes im 16. Jahrhundert und die damit in Verbindung stehenden allgemeinen Schicksale der Kunst gestatten wir uns hier nur eine flüchtige Uebersicht.

Lionardos Vierge aux rochers war, wie es scheint, für einen Altar der Franziskaner in Mailand gemalt und sein S. Annenbild (beides im Louvre) den Serviten in Florenz irgendwie versprochen. Man muß dies betonen wegen der merkwürdigen persönlichen Intimität dieser Bilder, welche den Gedanken an Kirchenaltäre kaum will recht aufkommen lassen. (In dem erstgenannten Bilde, und zwar im Exemplar des Louvre, bezieht sich alles dergestalt auf den kleinen Johannes den Täufer, daß man einen Stifter des Namens Giovan Battista voraussetzen möchte.) Aber ein Thema wie die Madonna con Santi in eine höchste erreichbare Höhe zu heben, lag wahrscheinlich nicht in Lionardos Sinnesweise und Neigung,***) und glücklicherweise lebte ein jüngerer florentinischer Zeitgenosse, der während eines nur

*) Wo dann später auf Altarbildern der Manieristen Stifter vorkommen, können sie vollends das Beste am ganzen Werke sein.

**) Das bekannte Stifterbild des Herzogs Lodovico Moro mit Gemahlin und zwei Söhnchen, welches ehemals in S. Ambrogio ad nemus war und unter dem Namen Zenale in die Brera gelangte, ist von Morelli dem Bernardino de' Conti zugeschrieben worden. Wir glauben darin mindestens drei verschiedene Hände zu erkennen; der einen (welches denn die des Conti sein mag) gehören die vier Porträte; der andern (welche in der Nähe des Borgognone oder wirklich bei Zenale zu suchen wäre) die vier in ganz anderem Maßstabe beigegebenen Heiligen und der bauliche Hintergrund; von einer sehr viel mächtigern Hand aber ist der Kopf der Madonna begonnen und vielleicht auch der florentinisch schön entwickelte Bambino wenigstens angegeben worden.

***) Ueber das in neuerer Zeit als Werk Lionardos in Anspruch genommene Bild des Berliner Museums: Der Auferstandene mit S. Leonhard und S. Lucia kann Verfasser dieses nur nach Abbildungen urteilen. Für die Erfindung wird man unter allen Umständen auf einen Meister höchsten Ranges angewiesen bleiben. Die beiden knienden Heiligen sind anders empfunden als alles Aehnliche auf florentinischen und andern Bildern des ausgehenden 15. Jahrhunderts; in

42-jährigen Lebens gerade in dieser Aufgabe seine Bestimmung erkannte. Sie war es in einem doppelten Sinne: dem der größten Befähigung und dem der reinsten Hingebung.

Durch Fra Bartolommeo (1475—1517) nämlich erfahren wir überhaupt erst vollständig, zu welcher Schönheit und Erhabenheit das Gnadenbild emporgeführt werden konnte. Neben Perugino und dessen bloßer, oft lockerer Zusammenordnung des Einzelschönen in Gestalt von Heiligen und Engeln sehen wir hier immer ein mächtig geschlossenes Ganzes in festen gegenseitigen Bezügen vor uns; Symmetrie in lauter Einzelkontrasten dient hier der höchsten Idealität und jede seiner Gestalten vereinigt Kraft und heilige Weihe. (Die Behandlung des Raumes siehe oben S. 38.) Die Madonna del Trono (Pal. Pitti), dann die unvollendete braune Untermalung, welche das Altarbild des großen Saales der Republik werden sollte (Uffizien) — S. Anna, die heil. Jungfrau und die zehn Schutzpatrone von Florenz — zeigen uns den feierlichsten großen Gestaltenkreis; die ekstatisch sich erhebende Madonna della Misericordia (Lucca, ehmals in S. Romano) den mächtigsten Ausdruck des Schutzes über eine ganze Gemeine. Und als auf einem großen Altar statt der Jungfrau ein Salvator in die Mitte von vier Heiligen kommen sollte, wählte Fra Bartolommeo weder den Christus des Predigtamtes, noch den Wunderthäter, noch vollends den byzantinischen im Prachtgewande, sondern wiederum den Auferstandenen (Pal. Pitti).

Wenn in der Nähe des Meisters sein Stil durch viel schwächere Kräfte nachgeahmt wurde, so entstanden dabei noch immer sehr viel bessere ächt kirchliche Gnadenbilder, als wenn sich dieselben Maler ohne Leitung hätten gehen lassen. — Mariotto Albertinelli aber war bekanntlich kein bloßer Schüler, sondern ein hochstehender Genosse des Bartolommeo. Sein Gott Vater mit dem Gekreuzigten (Florenz, Akademie) gehört zu den vorzüglichsten Altarbildern des strengen Stiles.

Für Andrea del Sarto (1486—1531) war die Nähe und das — wenigstens thatsächliche — Vorbild des Frate das größte Glück, das ihm zu Teil

---

der Darstellung des Christus aber wird man eine große doppelte Neuerung erkennen dürfen. Ein Salvator überhaupt wird verlangt worden sein, erst der Maler aber gab den Auferstandenen im Grabtuche. Nun hat auch Mantegna in einem großartigen Stiche, Christus zwischen S. Andreas und S. Longinus, dasselbe gethan, nur weiß man nicht, ob der Stich älter ist oder das Berliner Gemälde. Im letztern aber kommt hinzu, daß Christus nicht, wie auf dem Stiche, zwischen den Heiligen unten steht; der Meister wagte das rasche, „schwimmende“ Aufwärts der Bewegung in die Lüfte, und dies war ein Gedanke würdig des Lionardo und damals vielleicht noch außerhalb des Bereiches jedes Andern.

werden konnte. So hoch man den Historienmaler Andrea in seinen Fresken und den Meister der heiligen Familien in den Bildern für die Hausandacht schätzen mag — den großen Haupteindruck macht er doch in seinen besten Altarwerken, welche noch meist Madonnen mit Heiligen sind; hier baut er auf der Lebensarbeit seines Vorgängers weiter, indem er die Großmächte Licht und Farbe noch viel mehr zum Bündnis herbeizieht und sie an den Problemen der Komposition einen entscheidenden Anteil nehmen läßt. Farbenskalen und Verteilung der Lichtmassen im Raum sind hier als mächtige Kunstmittel gehandhabt, und für das Bewußtwerden dessen, was malerische Gesamterscheinung heißt, muß Andrea den Florentinern eine wahre Offenbarung gewesen sein. Seine Gestalten sind gerne lebensgroß und noch mehr; ihre Mächtigkeit und Schönheit, ihr vollkommen leichtes Beisammensein, der Glanz ihrer Augen, die schönen lebendigen Hände, das wunderbare Liegen ihrer Gewandstoffe, die Naivetät alles Jugendlichen und so manche andere Vorzüge lassen die vorherrschende Weltlichkeit, den Mangel an seelischer Idealität wohl übersehen. Einzelne Heilige können auf rücksichtslose Weise völlig in den Schatten geraten, während nackte Vorderleiber und Rücken öfter kräftig zu leuchten berufen sind. Das Knien deutet vielleicht nicht immer auf Andacht, ist aber in der Erscheinung vorzüglich schön. In dem großen Bilde der acht Heiligen (Museum von Berlin, vom Jahr 1528) wagt es der Meister, die zwei nächsten, S. Celsus und S. Julia, nur mit dem halben Leibe aus dem untern Rahmen hervortreten zu lassen,*) und innerhalb seiner Weise behält er damit völlig Recht, während andere Maler mit diesem Motiv eher eine Verlegenheit eingestehen. Außer den Madonnen mit Heiligen ist hier insbesondere auch der Disputa della S. Trinità (Pal. Pitti) zu gedenken, eines eifrigen Gespräches von vier stehenden und zwei knienden Heiligen, über welchen in dunkler Wolkenferne die Dreieinigkeit nur angedeutet ist; der tiefernste Ausdruck sowohl der Charaktere als des Momentanen zeigt diesmal, daß es sich dabei um ein Höchstes handelt.

Rafael in seinen Madonnen des Hauses Ansidei (National Gallery) und des Klosters S. Antonio (jetzt als Depositum zu London) befolgt noch die Anordnung peruginischer Altarbilder, und die Madonna del Baldacchino (Pal. Pitti) ist beinahe als gemeinsame Hervorbringung von ihm und Fra Bartolommeo zu betrachten; in der Folgezeit aber ist die Aufgabe der Madonna mit Heiligen nur noch selten an ihn herangetreten. Es sind nur drei Altarwerke, aber von jedem derselben wird man sagen können, daß Rafael

*) Wie man es sich sonst etwa mit den Figuren von Stiftern erlaubte.

von einer ganzen Gattung das höchste denkbare Resultat gezogen und den Spätern kaum eine Hoffnung hinterlassen habe, ihm auf diesen Pfaden mit Glück zu folgen, indem sie dazu seiner Empfindung bedurft hätten und nicht bloß seines Wissens und Könnens. Das schlichteste dieser Bilder (um 1511) ist die Madonna mit dem Fisch (Madrid), wo zu beiden Seiten der Maria die bewegte Gruppe des jungen Tobias mit dem Engel das — optische und moralische — Aequivalent bildet gegenüber einem knienden, ruhig lesenden, höchst grandiosen S. Hieronymus und seinem Löwen; äußerste Vereinfachung des Ganzen und hohe Idealität des Stiles vereinigen sich hier zu einem wahrhaft wunderbaren Eindruck. Aus derselben Zeit etwa stammt die Madonna von Foligno (vatikanische Pinakothek, ursprünglich auf dem Hochaltar von Araceli), großartig momentan wie bisher wohl noch keine Madonna mit Heiligen gewesen, so daß alle Charaktere sich in stark erhöhtem Sinne offenbaren. Unten drei Heilige: der eine, Johannes der Täufer, vielleicht der edelste, den die Kunst geschaffen, zur Gemeine gewandt und sie aufwärts zu schauen mahnend; der zweite, S. Franziskus, in voller Ekstase auf die Knie gesunken; der dritte, S. Hieronymus, empfiehlt, aufwärts schauend, der heil. Jungfrau seinen Schützling, den in fast banger Andacht vor ihm knieenden Stifter (Sigismondo Conti); zwischen den Vieren aber steht der aufwärts blickende Putto, welcher eine (unbeschrieben gebliebene) Tafel hält und nicht etwa eine Laute, denn für Musik und Gesang ist in diesem Bilde, wo es sich um Heil und Rettung zu handeln scheint, keine Stelle. Oben in den Wolken, welche den hellen, runden Nimbus der Madonna umziehen, regt es sich wie ein dichtes Gewühl von beseligten Kinderengeln in Luftton; vom Schoß der herrlich auf den Wolken sitzenden Jungfrau sucht sich der Bambino in prachtvoller Ungeduld loszumachen, als wollte er hinab auf die Erde zu den Heiligen. Das ganze Bild aber ist voll verborgener Symmetrie, so daß z. B. die Köpfe der fünf untern Figuren genau in einem Halbrund liegen. — Endlich das Höchste an Vereinfachung und Majestät zugleich: die Madonna di S. Sisto (Dresden, ehemals in Piacenza auf dem Hochaltar von S. Sisto), welche auch der unvorbereitete Blick Unzähliger sich von jeher hat aneignen können; und doch erhält das Bild noch einen besondern Wert, wenn man in ihm durch Vergleichung das Letzte erkennt, was eine Madonna mit Heiligen in malerischer Darstellung zu werden vermocht hat. Es war vielleicht in der That das Vollkommenste, was bei (ungefährer) Lebensgröße der Figuren auf einem Altar erreichbar war: rückwärts von einem geöffneten Vorhang und einer Steinbank ist uns, gleichsam auf einen Moment, der

Anblick höherer Wesen auf Wolken gegönnt, in wundersam freier und doch streng pyramidaler Anordnung. (Bei einer Höhe von 2,65 m und einer Breite von 1,96 m, wie hier prosaischer Weise und doch nicht unnütz, hinzugefügt werden mag.) — Sodann giebt es von Rafael noch ein Fünfheiligenbild, welches den edelsten möglichen Inhalt eines solchen Altares, die gemeinsame und dabei wundervoll abgestufte Inspiration zur Anschauung bringt: die heil. Cäcilia (Pinakothek von Bologna).

Die unmittelbaren Schüler Rafaels wurden bekanntlich eher für alle andern von ihm ausgehenden Richtungen als für das Gnadenbild in Anspruch genommen. Giulio Romano hat in dem Hochaltarbild von S. Maria dell' Anima zu Rom, einer Madonna mit Heiligen, wenigstens nichts Störendes, während ein Bild des Louvre, aus seiner mantuanischen Zeit, so weit als möglich von der Gefühlsweise seines Meisters abweicht; wie Seitencoulissen stehen rechts und links S. Longinus und Johannes der Evangelist; in der Mitte ist die Anbetung des Kindes im Sinne einer niedrigen Wahrscheinlichkeit so gegeben, daß Josef und Maria vorn ganz unten knien, während Hirten und Hirtinnen gedrängt von hinten über sie herabschauen. — Einiges von der Inspiration Rafaels ist auf die Gnadenbilder des Andrea da Salerno übergegangen, ganz besonders aber auf diejenigen der Romagnolen Bagnacavallo und Innocenzo da Imola. Man mag es Anleihen der Bewunderung oder Anleihen der Ohnmacht nennen, jedenfalls war, was geschah, etwas Offenkundiges und wohl auch von den Stiftern Gewünschtes, welche ein Gefühl von Rafaels Größe haben mochten. Das Gelingen war ein verschiedenes, aber spotten können wir dieser Rafaelisten nicht, auch wenn sie bei längerm Leben schwächer wurden. Bagnacavallo in dem berühmten Vierheiligenbild (Dresden) malt unter dem offenbaren Eindruck von Rafaels heil. Cäcilia, aber mit vollster Begeisterung für seine Charaktere, und in Farbe und Licht wetteifert er zugleich mit den besten Bildern des Dosso Dossi. In einem Bilde der Pinakothek von Bologna entnimmt er die Madonna und den auf der Krippe stehenden Bambino der rafaelischen Vierge à la crèche (Louvre), stellt dem Kinde aber nicht den kleinen Johannes, sondern den Blumen darbringenden knienden S. Joseph gegenüber (schon dem Josephstypus der Eklektiker nahe); das Bild aber ist zugleich eine Madonna mit drei Heiligen, und diese stehen diesmal andächtig rückwärts hinter der heil. Familie. (Der S. Bernhard vermutlich mit den Zügen des Stifters.*) —

*) Ein bekanntes Bild der Pinakothek von München, welches früher Correggio hieß und seither sehr verschiedenen Meistern, u. a. auch dem Bagnacavallo zugeschrieben wurde — Ma-

Den Innocenzo da Imola kennt man zunächst noch als Schüler des Francia aus einem köstlich naiven Bilde der Pinakothek von Bologna, einer betenden Gnadenmutter, über welcher zwei Wolkenputten eine Krone halten, während zwei Engel ihren Mantel ausspannen; unter diesem sind zehn Kniende versammelt, offenbar eine ganze Familie. Dann kam Innocenzo in die Nähe des Fra Bartolommeo, des Albertinelli und auch des Rafael, und von da an beginnt jene Reihe von Altargemälden und Hausandachtsbildern, in welchen freie Nachklänge sowohl als Teilanleihen aus all diesen Werkstätten sich mischen; der Beschauer wird indes wohl thun, einige sehr schöne Motive, welche des Meisters Eigentum sind, sich nicht entgehen zu lassen, bloß weil etwa daneben eine Reminiscenz folgt. In dem Altarbild von S. Giacomo Maggiore findet sich neben Süßem und Schwachem ein Evangelist Johannes, welcher wie ein letzter Nachhall des Hochidealen in einer ausartenden Zeit wirkt. — Diese Meister (welchen man etwa noch Luca Longhi von Ravenna*) beigesellen mag) schwammen allerdings gegen den Strom, und dem Thema der Madonna mit Heiligen als solchem war ja die allgemeine Bewegung in der Kunst bald nach Rafaels Tode geradezu feindselig: diese Neigung für Affekt unter allen Umständen bei schwindendem Sinn für den individuellen Charakter, diese Formenbildung und Kostümlehre der Bewunderer Michel Angelos, der durch alle Ritzen der Wände eindringende Naturalismus, die Leichtigkeit des Improvisierens bei oberflächlich, aber weit verbreiteten Kunstmitteln — wie hätte daneben die stille Konzentration sich behaupten sollen, welche von dieser Aufgabe verlangt wird?

Von den Ferraresen zu Anfang des 16. Jahrhunderts hatte Dosso Dossi, der Schüler des Lorenzo Costa, eine starke venetianische Inspiration, namentlich wohl von Giorgione her in sich aufgenommen, und nun ist es dem (äußerst ungleichen) Maler möglich, einem Gnadenbild wie z. B. der großen Ancona der Galerie von Ferrara (S. 29) nicht nur venetianische Gluttöne, sondern auch unbefangene Charaktere, schöne Engel und Putten

---

donna in den Wolken, unten sitzend S. Hieronymus und S. Jakobus d. Ä. mit dem Stifter — ist eine Madonna con santi der eigentümlichsten Art und wird wohl um der innern Bedeutung willen die Forschung noch weiter beschäftigen.

*) Auch etwa den Gaspero Pagani (gest. 1558) von Modena, von welchem uns nur das Altarbild in der dortigen Galerie bekannt ist: im Freien vorn, unten sitzend die Madonna mit dem Kinde, zu beiden Seiten kniend S. Katharina und S. Franziskus, weiter zurück stehend eine heilige Nonne und die heiligen Aerzte Cosmus und Damian, letztere offenbar Bildnisse der Stifter. Das Ganze, in freier, schöner Behandlung, ist noch vom wohlthuendsten Realismus durchdrungen, wobei doch ein Einfluß von Rafael her mitgeht.

und landschaftliche Ausblicke mitzugeben, so daß man über eine gewisse Gleichgiltigkeit der Anordnung und Profanität des Ganzen hinwegsieht. Andere Male wird die Madonna mit Engeln fern in den Wolken oben in auffallend kleinem Maßstab abgefunden. Garofalo, welcher mit einer ganzen Reihe von Gnadenbildern ebenfalls der in Ferrara lebendig gebliebenen Sitte genügte, hat jene venetianische Palette nicht, auch bleibt seine Idealität beim redlichsten Willen oft etwas konventionell, und seine mystischen Andeutungen (meist Engelgruppen in den Wolken 2c.) erzeugen nicht die gewollte höhere Stimmung; bei dem großen Maßstab der vorn stehenden, mehrmals von knienden Stiftern begleiteten Heiligen gerät die Madonna entweder auf einen sehr hohen Thron oder hoch in die Wolken, beinahe wie bei Dossi, und beherrscht durch diese relative Entfernung das Ganze nicht mehr so, wie es geschehen sollte. In seinen besten Gnadenbildern aber (wie z. B. demjenigen des Domes, von 1524), wo das Konventionelle nicht hervortritt, wirkt Garofalo noch immer als ein Zeuge der goldenen Zeit; er hat noch edelkräftige Charaktere und die wahre Stille, sowie in den Stiftern eine völlige Naivetät. Eine Madonna bloß mit zwei würdevoll andächtigen Stiftern gab er als Madonna del Riposo im Freien ruhend, und der Kopf ist vielleicht sein schönster Madonnenkopf.

Bei den Mailändern des beginnenden 16. Jahrhunderts scheint die Vorliebe für das erzählende Altarwerk dem Gnadenbild Eintrag gethan zu haben. Von Bernardino Luini wüßten wir ein einziges solches, im Dom von Como, zu nennen: in geschlossener Architektur Madonna mit vier Heiligen, einem Lautenengel, einem stattlichen Stifter in scharlachener Amtstracht und drei oben auf Wölkchen beigegebenen Putten, welche Geige, Tamburin und Triangel ertönen lassen. Aber ein abgenommenes Kirchenfresko vom Jahr 1521 in der Brera giebt eine viel höhere Idee von Luinis Vermögen in dieser Gattung, die hier möglichst einfach, ja in ihren bloßen Elementen vertreten ist: einer thronenden Madonna, dem Abt S. Antonius, einer heil. Barbara und einem Lautenputto; der letztere ist von einer herrlichen Naivetät, die Märtyrerin aber gehört zu dem Geschlecht jener großen heiligen Frauen, welche Luini in den Fresken des Monastero Maggiore verewigt hat. Wenn nun für so manchen Besucher Italiens die Brera die erste Stätte ist, da er Gnadenbilder der goldenen Kunstzeit in einiger Zahl kennen lernen kann, so wird er vielleicht gerade hier bei der einfachsten Lösung, ja bei einer offenbar rasch hervorgebrachten Improvisation besonders deutlich inne werden, welchen Halt ein solches Beisammensein ruhiger, ideal gewollter

Gestalten der ganzen Kunst gab, d. h. welchen hohen Wert die Aufgabe als solche hatte. — Gaudenzio Ferrari, ein rüstiger Erzähler in einer Anzahl von Altarbildern, geht auch in den Mittelfeldern seiner Anconen (S. 29) gerne zu einer bewegten heiligen Familie oder Anbetung des Kindes über. In den Madonnen mit Heiligen konnte ihm die Ueberfüllung und die Unbedenklichkeit in der Linienführung schaden (Bild des Domes von Novara) doch macht jenes Hochaltarwerk von S. Cristoforo zu Vercelli, mit landschaftlichem Grunde, einen wahren Eindruck von Jubel und Herrlichkeit, und die Tafel der Galerie von Turin (Madonna zwischen S. Nicolaus und einer Märtyrerin, unten ein Putto mit Harfe) ist ein reines, maßvoll schönes Werk.

Damals längst unter venetianischer Hoheit, aber nahe an der Grenze des Herzogtums Mailand befand sich Bergamo, welches von einem höchst absonderlichen Maler, Lorenzo Lotto, der hier in den Jahren 1515—1524 lebte, unter andern wichtigen Malereien drei Altarbilder hohen Ranges besitzt: das Zehnheiligenbild von S. Bartolommeo (1516) und die beiden Vierheiligenbilder von S. Bernardino (1521) und S. Spirito. Der trevisanische Meister, vielleicht gleichen Alters mit Giorgione, Palma und Tizian, und in einzelnen Werken schon mit allen diesen verwechselt, ist hier auch für lionardeske Lieblichkeit nicht unempfänglich geblieben; daneben aber deutet er schon über seine Zeit und Werkstatt hinaus und ist in der allgemeinen, sogar unruhigen Beweglichkeit auffallend und unverkennbar der Vorgänger des Correggio; Einzelnes jedoch, in weiblichen Köpfen, in graziösen Armbewegungen z. B. bei Engeln, ja in Gewandmotiven ähnelt bereits den späten Bolognesen des 17. Jahrhunderts. (Die symmetrische Anlage des Gnadenbildes hat er weislich behauptet, wie sich dies auch bei Correggio finden wird; über die Räumlichkeit des Zehnheiligenbildes siehe oben S. 39.) — Im Helldunkel wagt Lotto das Erstaunliche und erreicht (Madonna und Kind im Bilde von S. Bernardino) damit den höchsten Reiz. Die Charaktere haben seine ursprüngliche Schülerschaft bei Giovanni Bellini völlig überwunden und sind in ihren energischen Kontrasten sein volles lebendiges Eigentum; in dem Bilde von S. Bartolommeo blicken sie aufgeregt gegen die Madonna hin, aber auch der Bambino schreitet heftig auf dem Knie der Mutter vorwärts. Und nun diese bewegte Welt von Engeln und Putten: dieses Schwirren und Schweben selbst kopfabwärts, diese heftigen Verkürzungen, bei welchen ganze Köpfe fast völlig verloren gehen, dann (im Bilde von S. Spirito) das sanftere Schwimmen derjenigen Putten, welche die Krone über dem Haupt der Jungfrau halten, im Kontrast zu einem schwirrenden Engelreigen im Halb-

kreis! Im Bild von S. Bernardino halten über dem Thron vier mächtige Putten sausend schwebend einen Teppich ausgespannt, und unten am Thron schreibt halb kniend ein fast wild und scheu blickender Engel; im Bilde von S. Spirito, an der nämlichen Stelle, umhalst ein rasch sich hinwerfender Putto das Lamm des Täufers.

Nun erst, wie wir glauben, kann von Correggio die Rede sein. Von den gewaltigen Neuerungen, welche derselbe in die Malerei einführte, bezieht sich nur ein mäßiger Teil auf seine Madonnen mit Heiligen, und die betreffenden Altarbilder, damals in weniger besuchten Städten wie Parma, Modena, Reggio und Correggio befindlich, wirkten wohl zunächst noch wenig auf seine Zeitgenossen, an sich aber enthalten sie bereits eine ganze Revolution. Mit ihrem wachsenden Ruhm entschieden sie dann doch für ganz Italien diejenige Wandlung, welche man als Momentanisierung der Madonna mit Heiligen benennen mag. Die erstaunliche Thatsache ist, daß hier aus einem Boden, der bisher ganz andere Blüten getragen, ein von Grund auf neues Wollen und Können von enormem Reichtum so rasch in die Luft sprießt, und zwar ohne alle Feindschaft und Hader gegen die bisherige Umgebung*) oder auch gegen die bisher kunstüblich gewesenen Themata. In diese hatte sich MichelAngelo mit gutem Willen fast nie gefügt; Correggio fügte sich und erwies der kirchlichen, sachlichen Tradition wahrscheinlich eine wirkliche Liebe und Begeisterung, wenn ihm nur gestattet wurde, Farbe und Licht auf seine Weise walten zu lassen, wenn Mensch, Engel und Putto in völlig neuer Gestalt und neuen Zügen und in rücksichtsloser, oft kaum motivierter Beweglichkeit auftreten durften; auch Himmel und Landschaft haben hier eine neue Bedeutung und die Wolken eine besondere Art von Konsistenz. Thatsächlich sprengte er allerdings alle alten Auffassungen, und schon sein Jugendwerk, die Madonna di S. Francesco (Dresden), setzt den bisherigen, in Correggios Nähe wesentlich durch Francia vertretenen Typus in lauter Unruhe um. (Die Madonna selber kenntlich unter Einfluß von Mantegnas Madonna della Vittoria.) Ganz ihm gehört dann (Uffizien) jene junge Mutter mit dem auf ihrem Knie stehenden Kinde, welchem ein älterer Mann (Joseph) Früchte reicht, wobei nur der verehrende S. Franziskus verrät, daß es sich um ein Gnadenbild handle, um eine Ruhe auf der Flucht, alles leuchtend auf dem Grunde jener Waldnacht, welche in der Folge dem Meister so herrliche Wirkungen gewähren sollte. Nimmt man dann die gemeinsamen Züge

*) Abgesehen von den Bedenken, welche dann durch die Kuppelfresken des Domes von Parma erregt wurden.

der drei großen Madonnen mit Heiligen aus Correggios reifer Zeit zusammen — es sind die Madonna di S. Sebastiano (Dresden), die Madonna di S. Giorgio (Dresden) und die Madonna di S. Girolamo (Galerie von Parma) — so wird bei näherer Betrachtung bemerklich, daß er bei aller Bewegung die symmetrische Anlage, welche eine Grundkraft dieses Themas ist, doch auf alle Weise zu sichern sucht, nur ohne daß der beruhigte Beschauer sich dessen leicht bewußt wird. In der Madonna di S. Sebastiano bilden die Jungfrau selbst, der Kreis von Cherubsköpfchen und die vier so verschiedenen Putten thatsächlich eine regelmäßige Figur; unten kommt die scharfe Doppelgeberde des heil. Geminian, des mittlern der drei Heiligen, als Vertikale fast genau in die Mitte des Bildes. In der Madonna di S. Giorgio geschieht alles, um dem Beschauer zu verhehlen, daß die Jungfrau mit dem Kinde und die vier Heiligen nahezu ein mathematisches Ganzes bilden, wobei namentlich zwischen den beiden jugendlichen Gestalten des Täufers und des heil. Georg trotz aller Kontraste eine wahre Parallelität herrscht.*) Hatte es sich aber bisher um malerische Aequivalente innerhalb der Bilder gehandelt, um Behauptung einer geheimen Symmetrie durch gleichwertige Kontraste des Einzelnen in Farbe, Licht, Charakter, im Grade der Gewandung oder Nacktheit u. s. w., so beginnt in der Madonna di S. Girolamo eine neue Rechnung, welche man die der moralischen Aequivalente nennen dürfte. Wir wissen zufällig nicht, ob sich damals Correggio oder irgend ein Meister selber hierüber laute Rechenschaft gegeben hat, und haben nichts vorzubringen als unsere Vermutung. Die Madonna hat hier weder einen erhöhten Thron noch eine Wolke, sondern nur einen Sitz im Freien inne, wo wir zu einem eher vertraulichen als heiligen Beisammensein geladen werden. Das Ganze, von dem genau centralen Haupt der Madonna an, will noch immer den Eindruck einer Pyramide festhalten, allein mit der rechts halbkniend hinsinkenden Magdalena, welche das Füßchen des Bambino küssen will, kommt ein bisher unerhörter Accent der allerpersönlichsten Art in dies Ganze, und dieser wurde dann auf der andern Seite aufgewogen durch eine mehr äußerliche Wucht: einen großen, stehenden heil. Hieronymus samt Löwen und einen Engel mit offenem Buche; trotzdem aber wird der Blick immer wieder zur Magdalena hinübergleiten. Alles übrige, was auffallen könnte, gleicht der Meister aus durch Bezauberung vermöge des Lichtes und der Farbe. Wie ganz anders freilich hatte Rafael in der Madonna

*) Ueber die Räumlichkeit vergl. Anmerkung zu S. 39/40.

mit dem Fisch (S. 71) seinen Hieronymus als moralisches Aequivalent des Erzengels mit dem jungen Tobias zur Geltung gebracht!

Was man aus diesen Gnadenbildern im Grunde am wenigsten erfährt, ist, daß man sich unter Heiligen befinde; dafür hat ihnen Correggio in reichem Maße Leben und Individualität, auch wohl große Schönheit mitgegeben. In der Madonna di S. Giorgio haben die oben genannten zwei vordern Heiligen durch ihr weltlich munteres Hinausblicken aus dem Bilde geradezu den Verkehr mit den Gläubigen statt der Jungfrau übernommen; in der Madonna di S. Sebastiano versieht dies Amt viel ernster der heil. Geminian. — In letzterm Bilde (bestellt 1525), wo es sich darum handelte, die drei symmetrisch angebrachten Heiligen unterhalb vom Wolkenthron durch die stärksten Kontraste zu unterscheiden, kam der Meister auf den Gedanken, den heil. Rochus, das Gegenbild des so schön bewegten heil. Sebastian, auf der Erde schlafen zu lassen,*) vielleicht weil die ihm vorschwebende Verteilung von Licht und Farben dabei am Besten ihre Rechnung fand.

Die Putten dieser Gnadenbilder sind bekanntlich nur vereinzelte Proben aus der gewaltig reichen, völlig neu gestalteten Putten- und Engelwelt, wie man dieselbe aus den Kuppelfresken von S. Giovanni und der Kathedrale zu Parma kennen lernt, und die Andacht helfen sie auch hier nicht erhöhen; allein die Tafelmalerei ermöglichte die vollständigste Ausführung (wenn nur die Erhaltung im Ganzen besser wäre!), und dabei sind sie von höchster Beweglichkeit und zu allen Scherzen aufgelegt. Jetzt erst erlebt man (Madonna di S. Girolamo) den Putto, welcher sich untersteht, am Salbengefäß der heil. Magdalena zu riechen, jetzt erst diejenigen, welche sich der Attribute der Heiligen bemächtigt haben, z. B. des Modelles des Domes von Modena, welches sonst der Diöcesanpatron S. Geminian selber zu tragen hatte (Mad. di S. Sebastiano, Mad. di S. Giorgio); mit den Waffen des S. Georg aber spielen sie, wie z. B. in mythologischen Bildern andere ihresgleichen mit den Waffen des Mars spielen: einer hat sich des Schwertes versichert, zwei andere setzen einem Gespielen den Helm des Heiligen auf, welcher für ihn viel zu groß ist. Das Verhältnis der Putten zu den Wolken (Mad. di S. Sebastiano) befremdet den Beschauer nur, bis er in den genannten Kuppelfresken noch ganz andere Kühnheiten inne werden wird.

---

*) Parmigianino konnte schon um diese Willkür wissen, als er 1527 in Rom seine Madonna mit Johannes d. T. und dem S. Hieronymus malte und letztern in starker und überaus häßlicher Verkürzung ebenfalls schlafen ließ (National Gallery). Dies Bild wirkt geradezu als eine wahre Ausrenkung der „Madonna mit Heiligen."

Künstler und Kunstfreunde vermögen es, über dem gewaltigen Können aller Art, welches aus diesen Werken Correggios spricht, den Gegenstand und Anlaß derselben völlig zu vergessen und sich ganz den malerischen Wirkungen hinzugeben, obschon der Meister selbst wohl auch anderes empfunden hat. Jede Analyse gewährt ihnen dann neue Ursachen künstlerischer Bewunderung, und wäre es auch nur, in der Madonna di S. Giorgio, der Kontrast des warmen Tones der vordern, jugendlich energischen Figuren mit der sanften Tageshelle, welche über der Jungfrau waltet, vor einem leicht bewölkten Himmel und einer bescheidenen Landschaft.

Der hochbegabte und vielseitige Parmigianino, welcher nicht Schüler des Correggio, sondern nur von dessen Werken frühe und stark angeregt war, hat in seinen Madonnen mit Heiligen — und zwar hier wie in den römischen Werkstätten des beginnenden Manierismus — vorwiegend die Schattenseiten angenommen, wie dies seinem völlig profanen Geiste zusagte, und sein ganzes Können wiegt dies nicht auf. Seine kalten Physiognomien, seine erzwungenen Linien und Gruppen und all die häßlichen Arten des Sitzens, Kauerns ꝛc., welche er der Madonna und den Heiligen aufnötigt, haben nur zu sehr Beifall und Nachfolge gefunden.

Bei den Venetianern erfolgt die Ablösung von der alten Weise ohne solche Sprünge, würdig und anständig. Giorgione in dem berühmten Altarbilde von Castelfranco behält noch das einfachste denkbare Schema einer Madonna mit zwei Heiligen bei. Von Palma Vecchio sind vorzügliche Bilder, welche einen Hauptheiligen zwischen andern herrschend darstellen, schon erwähnt worden (S. 46); seine vor einem Teppich thronende Madonna mit S. Georg und S. Lucia samt einem Lautenengel, in S. Stefano zu Vicenza, darf als einer der reinsten und wohlthuendsten Typen des Gnadenbildes der goldenen Zeit bezeichnet werden. Giovan Antonio Pordenone, in dem Altar von Torre di Pordenone, giebt eine einfach thronende Madonna zwischen vier Heiligen und zwei Putten mit Laute und Tamburin und erreicht damit einen vollkommen einheitlichen Eindruck im bisherigen Sinn.

Ganz neu und sehr nach malerischen Wünschbarkeiten gestaltet erscheint dagegen die Aufgabe bei Tizian in seiner großen Madonna di S. Niccolò (Pinakothek des Vatikans; über die Darstellung des Raumes s. S. 40), ja man dürfte sagen: die Revolution ist größer als die in der Anordnung von Correggios Gnadenbildern, nur macht sie sich nicht so bemerklich. Innerhalb einer trümmerhaften Halbrundmauer stehen und bewegen sich durcheinander sechs Heilige, nicht mehr in zwei Gruppen, sondern in der freiesten wohl-

gefälligsten Anordnung, die sich denken läßt: die großen Autoritätspersonen (der heil. Bischof Nicolaus und S. Petrus) in hellem Licht links nach vorn; zwei heilige Barfüßer mehr rechts, bescheiden im Halbdunkel rückwärts; die Jugend (ein S. Sebastian und eine herrliche Märtyrerin mit Palme) auf beiden Seiten. Der himmlischen Erscheinung, auf welche unten nur der Blick des heil. Nicolaus vorbereitet, gab Tizian hier nach Kräften etwas Leichtes und Spielendes; es handelt sich bloß darum, den Untenstehenden Kränze zuzuwerfen, wozu sich der Bambino und zwei nahende Putten eifrig anschicken, und die Madonna, sehr leicht auf den Wolken ruhend, ist im Grunde nur damit beschäftigt, den Bambino hiebei zu beaufsichtigen. (Ganz oben fand sich, vor der Verstümmelung des Bildes, ein Glorienschein mit der Taube des heil. Geistes.) Es sind noch lauter Wesen aus der edelsten tizianischen Welt, aber einen kirchlichen Eindruck macht diese Madonna mit Heiligen doch nicht mehr. Auch sonst mied Tizian gerne alle figurenreichen und schweren obern Erscheinungen; was alles geschah, um den obern Teil seiner großen Assunta leicht erscheinen zu lassen, wird weiterhin zu erwähnen sein; dem S. Pietro Martire gab er oben nur zwei schwebende Putten bei; und ebenso der Madonna di Casa Pesaro (1526, Frari, Venedig; vergl. oben S. 40). Hier befindet sich die Jungfrau nicht mehr auf Wolken, sondern im Bilde selbst, etwas nach rechts auf einem erhöhten steinernen Sockel thronend zwischen S. Petrus, S. Franziskus und S. Antonius von Padua; von ihr und S. Petrus geht nach links, vom Bambino durch S. Franziskus (die einzige Gestalt von starker innerlicher Bewegung) nach rechts die Gnade aus auf die unten knienden acht Mitglieder und Angehörigen des Hauses Pesaro. Dabei wird man mit Staunen inne werden können, wie viel Luft und Raum Tizian noch übrig behält, und welches freie Gleichgewicht in der ganzen Komposition herrscht bei einem eher schmalen gegebenen Maß. — Von spätern tizianischen Kirchenbildern der Madonna mit Heiligen ist uns keines bekannt; das berühmte Dreieinigkeitsbild aber (Madrid) kam nicht auf einen Altar, sondern in die Gemächer Karls V.

Verona bietet in der goldenen Zeit eine Anzahl Gnadenbilder von überraschender Kraft und Schönheit (Museum und Kirchen). Es sind Schüler teils des lange lebenden Liberale da Verona, teils des Domenico Morone; die Einwirkung Mantegnas ist in ihren Stil aufgenommen, aber nur noch in einzelnen Spuren kenntlich,*) und an Tizians Typen und Malweise wird

*) Die verkürzte rechte Hand der Madonna della Vittoria Mantegnas findet sich wieder bei Girolamo da Libri wie bei Correggio (Madonna di S. Francesco, Dresden).

man erst spät hie und da erinnert; die Charaktere aber, unter dem Schutz und Schirm der symmetrischen Anordnung, erreichen öfter eine erstaunliche Energie, Offenheit und Größe; die Donatoren (oft nur, wie oben gesagt, als Brustbilder unten aus dem Rahmen auftauchend) sind von unbedingter Naivetät und Andacht; dazu endlich als Hintergrund jene herrlichen Berge und Thalschaften des Etschlandes. Noch auf der Grenze der Jahrhunderte mag Francesco Morone (1472—1529) die jugendliche Madonna mit zwei heiligen Bischöfen und mit zwei köstlichen Lautenengeln auf den Seiten geschaffen haben. Dann giebt Girolamo da' Libri (1472—1556) das Gnadenbild im einfachsten Typus und doch stets neu wieder: die Madonna thronend mit Joseph, dem Erzengel Raphael und dem jungen Tobias; sodann diejenige, hinter welcher S. Anna sitzt (seine großartigsten Frauenköpfe); weiter Madonna mit zwei heiligen Bischöfen; endlich eine Madonna hoch in den Wolken, unten die berühmten Gestalten des Petrus und Andreas. Francesco Caroto (1470—1546), der mächtigste dieser Reihe, dessen freie Idealität schon an einen Einfluß rafaelischer Kunst hat denken lassen, versetzt in dem gewaltigen Bilde von S. Fermo die Gruppe der Madonna mit S. Anna und vier betend herbeischwebenden Putten in die Wolken; unten zwischen vier imposanten Heiligen (u. a. einem verwundeten, schmerzlich bewegten, prachtvollen S. Sebastian) sieht man in einer mittlern Ferne als fünften den knienden S. Franziskus. In einem sehr viel bescheidenern Bilde wird die Madonna mit vier Heiligen und dem kleinen Johannes zu einer Anbetung des vorn liegenden Kindes, vor welchem alle andächtig knien, in stiller Hochgebirgslandschaft. Von Paolo Morando, genannt Cavazzola (1486—1522), der sonst ein bedeutender Meister der Erzählung ist, und zwar aus seinem Todesjahre, stammt ein stark angefülltes, sehr großes Altarbild, wo außer den sechs Heiligen unten sich bereits oben in den Wolken bei der Madonna die zwei großen Franziskanerheiligen und sieben Tugenden befinden, alle diese Charaktere aber haben noch die Integrität und kräftige Offenheit der goldenen Zeit.

Dies alles steht nun in Ton und Farbe freilich zurück neben den zwei berühmtesten Gnadenbildern des Brescianers Girolamo Romanino (Museum von Padua und S. Francesco zu Brescia). Sachlich ist es nur das Gewohnte: thronende Madonnen mit knienden und stehenden Heiligen, Engeln und Putten, unter Architekturen; wenn aber irgendwo der Beschauer ahnen soll, wie unter der bloßen Herrschaft einer glücklichen Tradition Werke von hinreißender Schönheit entstehen können, so ist es hier. Der Unvorbereitete wird auf einen Meister allerhöchsten Ruhmes raten und sich in den vielleicht

noch nie gehörten Namen kaum finden wollen.*) Zumal in dem Bilde von S. Francesco (von 1514) herrscht nämlich eine Kraft der Charaktere, eine Breite und Sicherheit der Behandlung, ein venetianisches Leuchten der Töne (vielleicht unmittelbar von Giorgione her), überhaupt eine Fülle und Mächtigkeit aller Mittel, welche auf ein souveränes Glücksgefühl des Meisters schließen lassen, und damit wird ein solches Werk unwiderstehlich.**) — So glänzend wirkt Romaninos etwas späterer brescianischer Zeitgenosse, der große Moretto (Alessandro Buonvicino 1498—1554) nirgends, aber der Ruhm wird ihm bleiben, daß bei ihm die Madonna mit Heiligen zum letztenmal in einer ganzen bedeutenden Reihe von Altarwerken mit völlig eigentümlicher Kraft, mit Weihe und Schönheit ins Leben gerufen worden ist. Auch er hat sich in Venedig, und wahrscheinlich zu verschiedenen Zeiten, Rates erholt (auch einmal bei Correggios Madonna di S. Giorgio), aber seine Denkweise ist unabhängig geblieben, und er kann sich auf seine anmutig ernsten, wohlwollenden Frauenköpfe und auf seine würdevollen Apostel und Heiligen völlig verlassen. Meist in sehr einfachen Architekturen mit einer kräftig zusammenfassenden Lichtwirkung ordnet er dieselben so an, daß sie vollständig zur sprechenden Entwicklung gelangen, wobei jedoch die Madonna mit ihrer nächsten Umgebung etwa auf eine sehr erhöhte Stufe kommt (Madonna mit den vier großen Kirchenlehrern, Frankfurt, Städel'sche Galerie); bisweilen wird sie auch in die Wolken versetzt, und in dem herrlichen Bilde des Berliner Museums (von 1541) sieht man sogar (wie bei Caroto) eine ganze heilige Familie in den Wolken, der Blick des Beschauers wird sich aber hier noch mehr auf die beiden unten knienden Stifter richten, jene Väter vom Humiliaten-Orden, welche in Persönlichkeit und Ausdruck sich so wunderbar ergänzen. Einmal (Altar von S. Nazaro e Celso, Brescia) wird die obere Wolkengruppe zur Marien Krönung, und hier gelangen die berühmten vier Heiligen unten auch bis zur Ekstase, während sonst dem Moretto die edle, beglückte Kontemplation genügt. Das intime Bild zu S. Maria de' Miracoli in Brescia von einem Lehrer und seinen vier kleinen Zöglingen gestiftet (1539), stellt diese dar, wie sie unter der Obhut des heil. Nikolaus vor die rechts auf erhöhter Basis thronende Madonna mit dem sie lieblich kosenden Bam-

*) Mit der Zeit werden wohl auch Romaninos Fresken in der Collegiatkirche zu Edolo und im Schloß Malpaga unweit Bergamo zu allgemeinerer Kunde gelangen.

**) Das wichtigste kirchliche Werk des Romanino außerhalb Italiens möchte wohl die große fünftaflige Ancona vom Jahre 1525 sein, National Gallery, ehemals auf dem Hochaltar von S. Alessandro zu Brescia.

bino hintreten. Es ist erlaubt, sich das Entzücken vorzustellen, welches von diesem köstlichen Werke auf alle Beschauer ausgehen mußte. Die vielleicht vollste Kraft der Charaktere und wohl den größten Reichtum auch der farbigen Ausstattung offenbart der Hochaltar von S. Clemente, von dessen Raumdarstellung oben (S. 41) die Rede gewesen ist. Von denjenigen Altären, da eine bevorzugte heilige Gestalt andere Heilige um sich gesammelt hat, besitzt Brescia (ebenfalls in S. Clemente) die schöne heil. Ursula, zwei Banner in den Händen, umgeben von ihren Jungfrauen; sowie die heil. Cäcilia zwischen vier andern weiblichen Heiligen, oben ein Lichtstrahl mit der Taube. Das letztere Bild ist in den Linien nicht untadelig, aber in Bildung und Ausdruck der Köpfe ein letztes Vermächtnis einer bessern Empfindungswelt. — Umsonst würde man sich zu jener Zeit in ganz Mittelitalien nach einem Meister umsehen, welcher der einfachen Volksandacht mit so hoher Kraft genügt hätte. Moretto überlebte den Gaudenzio noch um sieben Jahre. Vielleicht wird sich, beim Anblick ihrer Werke und derer jener Veroneser, auch die heutige, durch Verlangen nach stets neuem Sachinhalt geängstigte Malerei dazu entschließen, die alten Meister um das große, ausdauernde Thema der Madonna mit Heiligen zu beneiden; daß sie es wiederum, und vollends mit Glück, behandeln sollte, wird man kaum von ihr verlangen. Innerhalb der italienischen Kunstgeschichte aber wird man noch insbesondere sich vergegenwärtigen dürfen, was alles derselben fehlen würde, sobald man sich diese Aufgabe wegdenkt.

Bevor nun von dem erzählenden Altarbild die Rede ist, möge hier einschaltungsweise und in einigem Zusammenhang der Darstellungen von Marien Himmelfahrt und Krönung gedacht werden. Volkstümlicher Glaube und bildende Kunst haben an dieser Stelle schon frühe nicht nur die eigentliche Lehre der Kirche, sondern selbst die alte Gestalt der Legende wesentlich überschritten. Diese letztere hat ihre Hauptaufzeichnung schon spätestens im 6. Jahrhundert gefunden in einem lateinischen Bericht, unter dem angemaßten Namen des (viel frühern) Melito von Sardes (de transitu Virginis Mariae); an diese Schrift aber hat sich dann gegen Ende des 13. Jahrhunderts (als die bildende Kunst schon längst die betreffenden Vorgänge antecipiert hatte) Jacobus a Voragine in seiner sogen. Legenda aurea wesentlich angeschlossen. Aelter als dies alles würden mehrere Aussprüche des heil. Hieronymus sein, wenn sie aus ächten Schriften desselben entnommen sein sollten. Wir lassen hier dies und anderes nur so weit in Betracht kommen, als es Aufgaben der

bildenden Kunst betrifft. Hiebei muß uns gestattet sein, die berichtete Reihenfolge der Thatsachen außer Acht zu lassen und mit dem Schlußaccent zu beginnen.

Die leibliche Aufnahme der heiligen Jungfrau in den Himmel muß schon frühe einen Anhalt daran gehabt haben, daß das Grab derselben nirgends mehr gezeigt wurde, während es anerkannte Gräber und Leichen der Apostel im Orient und Occident gab. Bis zu dieser leiblichen Aufnahme und sogar bis zum gemeinsamen Thronen mit Christus reichen nun auch jene angeblichen Worte des heil. Hieronymus, während der sogen. Melito nur von einer Aufnahme ins Paradies im Geleit von Engeln spricht, welchen Christus die Mutter übergeben habe. Daß dies in einer Wolke geschehen, fügt noch im 6. Jahrhundert Gregor von Tours hinzu,*) und die bildende Kunst hat dies häufig in der Weise verbunden, daß die Wolke, als mandelförmiger Nimbus, von den ringsum schwebenden Engeln berührt wird. (Maria im Nimbus stehend: schönes verstümmeltes Relief des 14. Jahrhunderts, an einer Chorstrebe von Notre Dame zu Paris; Maria im Nimbus thronend, im Campo Santo zu Pisa, angeblich von Simone Memmi.**) Das früheste uns bekannte Beispiel (um 1140) des gemeinsamen Thronens mit Christus, wobei er der Mutter die Hand über die Schulter legt, findet sich im großen Mosaik der Apsis von S. Maria in Trastevere zu Rom.

Wie aber gelangte man zu einer **Krönung**? Mit reichem Haarschmuck, mit einem Band von Juwelen oder Perlen wird zwar die heil. Jungfrau schon frühe gebildet (Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna), wenn ihr Gewand nicht als Schleier über das Haupt gezogen ist; allein auch bloße Märtyrerinnen tragen sehr reiche Diademe. Eine deutliche Krone erhielt Maria in den Kunstwerken, wie es scheint, zuerst gegen Ende des 12. Jahrhunderts, und zwar in den Ländern diesseits der Alpen, wo ihre Würde als Königin auch in der Dichtung sehr stark betont wurde (Chuningin des himeles,

*) De gloria martyrum L. I, cap. 4 u. 9. In der letztern Stelle schreitet Christus unter Gesang der Engel der Mutter in das Paradies voran.

**) Daß seither die Assunta längere Zeit neben der Krönung merklich zurücktritt, können wir hier nur konstatieren und müssen die mögliche Erklärung der theologischen Forschung überlassen. Vielleicht ist eine Notiz der Annalen von Bologna zum Jahre 1455 (Bursellis, bei Muratori XXIII, Kol. 888) nicht ohne Wert: Damals stiftete der griechische Kardinal Bessarion in einer von ihm erbauten Kapelle der Assumtio Virginis an S. Maria in Monte zu Bologna (offenbar in Fresko durch die Hand des Galasso von Ferrara) historiam pictam Assumtionis Virginis cum aliis figuris et maxime cum naturali effigie ipsius. Vermutlich war Bessarion unten knieend porträtiert.

porte des paradyses rc.). Allerdings wurde die damalige kirchliche Kunst mit Kronen sehr freigebig und erteilte solche z. B. auch ganzen Reihen von Märtyrerinnen und selbst allegorischen Wesen, allein man wird doch des Unterschiedes zwischen diesen und der Mutter Gottes bewußt geblieben sein. In Betreff der letztern könnte sich in der Volksphantasie die Frage erhoben haben: wer sie gekrönt habe? Den meisten Königtümern des Abendlandes und auch dem byzantinischen Reiche war die Krönung durch Personen bestimmten Ranges eine gewohnte Sache. Wenn aber Christus der Mutter das gemeinsame Thronen gewährt hatte, so wird von selbst auch die Krönung derselben zunächst nur ihm zugeschrieben worden sein.*) Mit den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts beginnt dann im Norden, namentlich in Portalskulpturen, Marien Krönung in Gegenwart von Engeln als häufige Darstellung und offenbar meist als Werk der besten jeweilen vorhandenen Kräfte. Vielleicht mit dem gotischen Baustil gelangte das Thema dann auch nach Italien, wo als ältestes vorhandenes Beispiel etwa das gewaltige Mosaik des Jacopo Torriti in der Apsis von S. Maria Maggiore zu Rom (1288 bis 1292) vorzuschlagen wäre; dann mag Giottos Ancona in S. Croce zu Florenz (Cap. Baroncelli) folgen. (Wir sprechen hypothetisch und lassen uns gerne eines andern belehren.) Von da an genügte es, Andacht und Kunst walten zu lassen; die ganze Marienverehrung mußte in diesem höchsten und feierlichsten Moment ihr volles Genüge finden, auch wenn nur Sohn und Mutter dargestellt waren, vollends aber wenn Engel in großer Zahl und in allen Graden der Bewegung und Beseelung der Krönung beiwohnten und Heilige anbetend zu den Seiten standen.

Während nun schon Kirchen und Klöster „Marien Krönung" geweiht und danach benannt wurden, wußte das kirchliche Dogma von dem ganzen Hergang nichts, und die kirchliche Wissenschaft behandelte sogar schon die leibliche Aufnahme der Jungfrau in das Paradies als einen möglicherweise streitigen Fall.**) Selbst die Legende in ihrer ältern Gestalt (wovon unten)

---

*) Cäsarius von Heisterbach, welcher unter Honorius III. (1216—1227) schrieb, erzählt im Dialogus miraculorum VII, 46 von der Vision eines frommen Anwesenden in Gegenwart jenes schon früher (S. 8, Anmerkung) erwähnten hölzernen Marienbildes in einem Kloster bei Groningen; derselbe sah, wie sich das Christuskind vom Schoß der Mutter aufrichtete, ihr die Krone abnahm und dieselbe zunächst sich und dann wieder der Mutter aufsetzte. Eine genaue theologische Erklärung folgt mit. Dies ist nun noch keine eigentliche Krönung, wie man sieht, vielleicht aber doch die früheste schriftliche Aufzeichnung von etwas Aehnlichem.

**) Albertus Magnus in seinem Opus virginis gloriosae geht wenigstens nicht über die leibliche Aufnahme der Maria hinaus und antwortet sogar noch denjenigen auctoritates quae

hatte nichts von einer Krönung gemeldet. Die Kunst jedoch, volkstümlich wie sie war, scheute sich überhaupt nicht vor derjenigen populären Ausbildung, wie solche heilige Sagen sie im Munde der Leute empfangen hatten, und erzählte gerne Geschichten wie die des heil. Christoph, des heil. Georg, und besonders die des wahren Kreuzes seit dem Baum im Paradiese u. dergl. m.; die Geistlichen der betreffenden Kirchen aber mögen in der Regel kaum kritischer gedacht haben als das Volk.

Der Anblick dieser Krönung konnte bei höher steigendem Vermögen der Kunst ein überaus schöner und festlicher sein und für die größte Malerei in Mosaik, Fresko oder Tafelbild als Aufgabe völlig genügen. Maria in ihrem höchsten Augenblick war zugleich demütig und dankbar, und hohe Kunst verlieh ihr auch das Innige. Es würde der Mühe lohnen, den sehr merkwürdigen Varianten in dieser Gruppe, und zwar im Norden wie im Süden, genauer nachzugehen. In der Regel bleibt der Jungfrau das längst dargestellte gemeinsame Thronen mit Christus, auf einem Prachtsitz oder auf einer Wolke, oft aber kniet sie auch nieder und gewährt dann etwa den Anblick im Profil. Sodann ist nicht immer ein buchstäbliches Aufsetzen der Krone dargestellt, sondern eine Segnung der bereits Gekrönten, wobei die Hand Christi nur leise deren Heiligenschein berührt. Die Neigung und Richtung des Hauptes ist je nach Empfindung und Schönheitssinn des Künstlers eine äußerst verschiedene. Die Hände der Jungfrau sind verehrend gegen Christus erhoben (Lunette am Portal des südlichen Querschiffes von Straßburg) oder im Gebet vereinigt oder hold über der Brust gekreuzt (so z. B. mehrmals bei Fiesole). Bei Simone von Bologna (dortige Pinakothek) dagegen, während Christus mit der Rechten die Krönung vollzieht, faßt Maria kräftig mit beiden Händen seine Linke. Vielleicht hat man bei diesen Dingen auch die größere Bedeutung der Geberde im Süden zu beachten.

Nun geriet aber das Altarbild unter einen offenbaren Einfluß des großen kirchlichen Fresko und begann mit demselben zu wetteifern. In weiten Apsiden, an hohen Wänden von Kirchen wurde der Krönung ein mächtiges Geleit von Engeln, Patriarchen und Heiligen, d. h. thatsächlich ein großer Teil der bereits kunstüblichen Assistenz des Weltgerichts beigegeben, und nur zu sehr folgte dann der Altar dieser Anregung.

---

oppositae sunt ad carnalem assumptionem; von einer Krönung ist keine Rede. Die Legenda aurea giebt selbst die Aufnahme nur als frommen Glauben: assumpta est enim integre in anima et corpore, sicut pie credit ecclesia.

Frühe kirchliche Phantasien hatten noch insbesondere jenes Geleit feststellen helfen. Aus einer Homilie eines Bischofs und Märtyrers Gerardus,*) den wir nicht näher zu verifizieren wissen, erfährt man bei der Aufnahme der Jungfrau — von einer Krönung ist noch nicht die Rede — von der Anwesenheit und dem Jubel der Engel, Erzengel, Throne, Dominationes, Principatus, Potestates, Virtutes, Cherubim, Seraphim; dann folgt im Centrum die Dreieinigkeit, welche mit ihrer Freude**) und Gnade dies alles beseelt; weiter die Apostel, Märtyrer, Bekenner und heiligen Jungfrauen, endlich der heulende Infernus und die Daemones, und nun fehlen erst noch die Patriarchen des alten Bundes, welche wir doch nebst vielen andern Heiligen in vorhandenen Malereien nachweisen können.

In Ermangelung näherer Notizen und Abbildungen von Krönungsfresken des 14. Jahrhunderts nehmen wir Orcagnas Paradies an der linken Wand der Cappella Strozzi (in S. Maria Novella, Florenz) zu Hilfe, wo Christus und Maria auf gemeinsamem Thron die Mitte einer großen, dicht gedrängten, regelmäßig angeordneten Menge von Engeln und Heiligen inne haben; die Gesinnung, welche dies von Schönheit überfließende Werk eingab, kann in keiner Incoronata übertroffen worden sein. Aus dem 15. Jahrhundert möge dann die Krönung folgen, mit welcher Filippo Lippi am Ende seines Lebens (gest. 1469) die weite Apsis des Domes von Spoleto verherrlicht hat. Ein großes Rund, in welchem Maria vor dem krönenden und segnenden Gott Vater kniet, ist rings umdrängt von Scharen von Engeln mit Blumen, Musik und Gesang, während auf einem untern Rand von Wolken links männliche, rechts weibliche Heilige anbetend knien, vielleicht zum Teil Patrone des Domes oder der Diöcese. Das vorwiegend gut erhaltene Werk ist einer der großen Triumphe des florentinischen Realismus im eifrigen Dienste des Ueberweltlichen. In einem andern Sinne wichtig erscheint Borgognones Fresko in der Apsis von S. Simpliciano zu Mailand, welches schon oben (S. 53) wegen des neunfachen Kranzes von Cherubim und Engeln erwähnt werden mußte, der die Hauptgruppe umzieht. Diese stellt Christus dar, welcher die mit ihm thronende Maria krönt, während über ihnen sitzend Gott Vater beide Hände weit ausbreitet und vor seiner Brust die Taube des heiligen Geistes schwebt. Das sehr Besondere aber in dieser großen Malerei ist die reiche Mitdarstellung der selig gewordenen

---

*) Mitgeteilt in der Legenda aurea, Ausg. von Gräße, S. 512, f.

**) Tripudium, denn weiter geht Gerardus nicht.

Menschen des alten Bundes von den Ureltern an, welche den untern Rand und zwar stehend einnehmen, links wiederum die Männer, rechts die Frauen. — Auch ein untergegangenes Werk, das indes zu seiner Zeit großen Einfluß geübt haben kann, muß wenigstens erwähnt werden: unter denjenigen Fresken Peruginos an der Altarwand der sixtinischen Kapelle, welche vor Michel Angelos Weltgericht weichen mußten, befand sich, und zwar in der Mitte, auch eine Marien Krönung oder eine Assunta, mit der Gestalt des anbetenden Papstes Sixtus IV.

Schon in den nur hier genannten Werken zeigt sich, beiläufig gesagt, eine auffallende Verschiedenheit in der Person der Krönenden; statt des Christus krönt Gott Vater die Jungfrau, oder die ganze Trinität vollzieht die große Feier. Hätte sich die Kirchenlehre, ja hätten sich nur Theologen ernstlich der Sache angenommen, so würde von solchen Varianten nicht die Rede sein. Wo und wie frühe sich dieselben eingestellt haben mögen? Das älteste uns zufällig bekannte Beispiel eines Gott Vater, zwar nicht als eines krönenden, wohl aber (wie in S. Simpliciano) hinter der Krönungsgruppe sitzenden findet sich zu S. Petronio in Bologna, und zwar in der am frühesten, schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts, mit vollem Schmuck versehenen Kapelle, in einem Fresko des Paradieses.*) Natürlich gingen diese Neuerungen auch auf die Altarbilder über, von welchen nun zu reden ist.

Dieselben beginnen im 14. Jahrhundert — da noch immer Christus der Krönende ist — mit berühmten Anconen, auf welchen nicht nur für eine sehr große Anzahl von Heiligen, sondern (an Giebeln und Predellen) auch noch für Scenen aus dem Marienleben ꝛc. Raum geschafft wurde. Als ein solches mit allem Nebenschmuck versehenes gotisches Prachtwerk wird man sich wohl Giottos (schon oben erwähnte) Marien Krönung in S. Croce zu Florenz (Cap. Baroncelli) vorzustellen haben, bevor dasselbe die jetzige Renaissanceeinfassung erhielt und dabei auf die jetzigen fünf Tafeln beschränkt wurde, wovon die vier Seitentafeln mehr als hundert andächtig zuschauende

*) Unter den Tafelbildern der Krönung durch Christus mit Anwesenheit des Gott Vater mag hier als eines der frühesten (datiert 1440) dasjenige von Johannes und Antonius von Murano, in der Akademie von Venedig, vorweg genannt werden. Auch die Auswahl der sehr zahlreichen Heiligen auf diesem Bilde ist beachtenswert. — Noch prächtiger und stärker mit Heiligen, unter dem Thron mit einer noch dichtern Schar von Putten angefüllt, ist das ähnliche Bild der beiden Meister vom Jahre 1444 in S. Pantaleone. Die Putten tragen die Marterwerkzeuge; sie gehören auf beiden Gemälden zu den recht früh entwickelten nackten Kinderbildungen der Renaissance. Im Bild von S. Pantaleone legt Gott Vater die Hände auf die Schulter der Maria und des die Mutter mit beiden Händen krönenden Christus.

Heilige und Engel enthalten. Die in der National Gallery dem Orcagna zugeschriebene große dreiteilige Ancona, deren ehemalige Schmuckteile wenigstens noch vorhanden und abgesondert aufgestellt sind, enthält auf ihren Seitenbildern 48 Heilige in Schrägreihen über einander, sämtlich kniend.*) Sodann, schon im 15. Jahrhundert (1413?) schuf Don Lorenzo der Camaldolenser, welcher einst noch Schüler des Taddeo Gaddi gewesen, den prachtvollen Altar von Cerreto (jetzt Uffizien) in wenigern, jedoch beträchtlich größern Figuren, alle von demselben Maßstab, ernste, mächtige Persönlichkeiten. Um dieselbe Zeit aber hatte vielleicht schon Fiesole (1387—1455) Marien Krönung auf seine Weise zu feiern begonnen.

Er war unter den Heiligen daheim und lebte in der Hoffnung desjenigen Paradieses, welches er malte. Von seinen Krönungen nennen wir nur die drei wichtigsten: zunächst das kleine Rundbild (Akademie von Florenz, wenn wir uns recht erinnern) mit muschelförmig ausgehendem Rande; nur Christus und Maria in schönster Anordnung, und im Halbrund über ihnen angedeutet, sieben Cherubsköpfchen. Dann, aus der mittlern Zeit des Meisters, das herrliche, figurenreiche Bild der Uffizien, aus S. Maria Nuova, in welchem schon die volle Individualisierung des 15. Jahrhunderts lebt, aber verbunden mit dem Ausdruck idealer Reinheit und stiller, nicht lauter Glückseligkeit. Endlich der Altar im Louvre, aus S. Domenico bei Fiesole, ein Werk der reifsten und kräftigsten Zeit, mit wenigern, aber beträchtlich größern im Charakter noch mehr durchgeführten Figuren; hier geht die Krönung vor einem Thron über hohen Stufen vor sich, und Maria ist kniend dargestellt. (Die Predella enthält Geschichten des heil. Dominikus.)

Im Folgenden beschränken wir uns nun auf Verschiedenheiten des sachlichen Inhalts und belegen dieselben mit einer begrenzten Anzahl von Krönungsbildern der einzelnen Schulen des 15. Jahrhunderts, da kein Ende zu finden wäre, wenn unter den zahlreich werdenden Altären dieser Art auch nur die wichtigern nach ihrer künstlerischen Bedeutung geschildert werden müßten. Die Krönung trat damals in eine wahre Konkurrenz gegenüber der „Madonna mit Heiligen," wahrscheinlich als Ausdruck einer noch eifrigeren Andacht der Stiftenden; die Heiligen des betreffenden Altares aber konnte man in verschiedenen Weisen mit darstellen, beinahe so frei wie auf dem Gnadenbilde.

*) Ueber die Attribution dieses ehemaligen Hochaltars von S. Piero Maggiore in Florenz wird ein Zweifel walten dürfen, da sich ein herrschender Typus mit Schlitzaugen und einem grämlichen Munde kenntlich macht, welcher mit dem Paradies in S. Maria Novella nicht stimmen will.

Ganz von selbst werden wir zunächst hingeführt auf das weltliche, wenn auch noch herzlich andächtig gemeinte Gegenbild zu Fiesole: die schöne große Breittafel des Filippo Lippi (Florenz, Akademie), wo die Krönung durch Gott Vater vor einer Nische, in einer irdisch gedachten Oertlichkeit vor sich geht, umdrängt von lauter jungen Engelmädchen und wackern Heiligen, alles aus dem florentinischen Erdenleben. Gemalt für ein Nonnenkloster, scheint das Bild ein sehr besonderes Programm zu verraten: eine große Anzahl von bestimmten Heiligen mußten mitgegeben werden, teils als Gruppe von Knienden vorn, teils stehend auf den Seiten bis in die dichten Engelscharen hinein, und damit geriet der Moment viel weniger weihevoll als in dem späten Fresko desselben Lippi zu Spoleto.

Neben Bildern eines rein überirdischen Herganges mit Begleitung von lauter schwebenden Engeln und Cherubim (Cosimo Rosselli: Krönung durch Christus, Uffizien; auch sienesische Bilder) finden sich dann, schon eher als konstante Sitte, Altarbilder, deren obere Hälfte eine reich umgebene Krönung durch Gott Vater oder Christus enthält, während unten in freier Landschaft die besondern vier oder sechs 2c. Heiligen des Altares, bisweilen in Ekstase, stehen oder knien. (Großes Bild des Sandro Botticelli, früher dem Rosselli zugeschrieben, in der Akademie zu Florenz; Piero Pollajuolo in der Collegiatkirche von S. Gimignano; Raffaellino del Garbo im Louvre.) Die Heiligen können, wie wir wiederholen wollen, die des betreffenden Altares und seiner Reliquien, die der betreffenden Diöcese, auch die einer bestimmten Korporation sein, auch wohl die Namenspatrone der Stifter; ja die letztern selbst sind auf Krönungsbildern, ebenso wie auf Madonnen mit Heiligen, bisweilen andächtig kniend mit dargestellt. Auf dem Altar einer Ordenskirche kann es genügen, wenn (wie in dem einfach schönen Bild des Palmezzano, Brera) oben vor einer Nische zwischen zwei Musikengeln der krönende Christus und die Jungfrau, unten zwei kniende Heilige des Ordens zu sehen sind. Eine der einfachen Krönungen dieser Art, von Giovanni Bellini, da Christus und die Jungfrau zusammen thronen zwischen zwei Aposteln, S. Hieronymus und S. Franziskus, findet sich in S. Francesco zu Pesaro; die wenigen Charaktere aber sind großartig feierlich gegeben und der Christuskopf von der höchsten Idealität, welche dem Bellini erreichbar war. Das Bild, ein gleichseitiges Quadrat, geht in etwas Architektur und Landschaft aus; die Predella enthält wichtige kleine Legendenscenen. — Carlo Crivelli dagegen, in seiner überzierlich altväterischen Weise (Hauptbild der Brera, vom Jahre 1493), verlegt die Krönung auf einen Thron über prächtiger Basis, und zwar mit der (sonst

kaum vorkommenden?) Variante, daß Gott Vater sowohl Christus als die Maria krönt, wobei Christus ihm die Mutter krönen hilft; zu beiden Seiten sechs Heilige vor einem reichen Brokatteppich, welcher hinter dem von Engeln gehaltenen Thronteppich herum zu gehen censiert ist; Musikengel und Cherubim, alles fein und reich mit Gold vorgetragen, vollenden den eigentümlich fabelhaften Eindruck dieses Ganzen. (Eine obere Lunette enthält die Beklagung des Leichnams.) — Als ein Beispiel der stärksten Ueberladung mag ein Altarbild*) des Sienesen Francesco di Giorgio (Siena, Belle Arti?) gelten; hier handelte es sich, durch den Willen des Künstlers oder der Besteller, um eine sehr bedeutende Anzahl von Heiligen, bei einem offenbar schon ansehnlichen, der Halblebensgröße genäherten Maßstabe der Figuren; der Inhalt eines großen Krönungsfresko sollte auf einer relativ schmalen Altartafel Raum finden. Von einem eigentlichen Thronbau oder von Wolken konnte dabei keine Rede mehr sein; über einer Treppenanlage tritt oben eine von zwei Engeln gestützte Marmorkonsole weit vor, auf welcher die Krönung der Knienden durch Christus zwischen singenden Engeln knapp vor sich geht; alles übrige, mit Ausnahme eines kleinen obern Restes von Luft, ist angefüllt mit Heiligen, und zwar scheinen es unten zunächst die von Siena (S. Caterina, S. Vittorio ꝛc.) zu sein, dann Gestalten aller Art übereinander ragend, endlich oben ein Sitz im Halbrund um die Krönung herumgehend mit den Patriarchen des alten Bundes. — Malerisch bei weitem schöner, aber in der Anordnung beinahe anstößig wirkt ein bekanntes Altarbild in den Frari zu Venedig, begonnen von Aluise Vivarini, vollendet von Marco Basaiti: unten thront inmitten einer ganzen Anzahl von Heiligen S. Ambrosius, in einer obern Halle, aber kleiner und entfernt, sieht man eine Krönung der Maria. Wie die Florentiner die Incoronata über Heiligen schweben ließen, zeigen ihre oben genannten Bilder; dem Venetianer aber mag diesmal überwiegend das Meiste an seiner herrlichen Gruppe von Heiligen gelegen haben, und sein Besteller, der vielleicht gerne die Krönung als Hauptgegenstand gesehen hätte, ließ sich umstimmen; vielleicht auch hieß er Ambrogio. Oder hat eine mailändische Landsmannschaft in Venedig das Werk gestiftet?

Gedenken wir auch noch einer Gruppe, welche bei Mariendarstellungen jeder Art gleichsam eine ewig dauernde Krönung bedeutet und in der Kunst des Nordens wie des Südens eine Menge der lieblichsten Gebilde veranlaßt

---

*) Dasselbe ist uns nur noch in einer Nachbildung gegenwärtig.

hat: es sind die zwei schwebenden Engel, welche eine Krone über dem Haupt der Jungfrau halten.*)

Als Aufgabe der kirchlichen Kunst lebt Marien Krönung bis auf den heutigen Tag, und die großen Schulen des 17. Jahrhunderts haben berühmte Werke dieses Inhalts hinterlassen (Rubens: Galerie von Brüssel; Velasquez: Madrid.)

Man bemerke indes, daß bisher nur von Darstellungen die Rede gewesen ist, welche die Krönung allein, wenn auch in größter Ausstattung und in Gegenwart von Heiligen, zum Gegenstand hatten. Nunmehr wird die Verbindung der Krönung und dann auch die der Aufnahme in den Himmel (Assunta) mit dem Sterbebette oder auch mit dem Grabe der heil. Jungfrau in Betracht zu ziehen sein, wobei wir noch einmal weit in das kirchliche Altertum, bis auf die Aussagen des sogen. Melito und seiner Bearbeiter, zurückzugehen haben. Mit Weglassung der irgend entbehrlichen Züge lautet diese wunderliche Tradition wie folgt.

Am Sterbebette, im Hause der Verwandten des Johannes am Oelberg, hatten sich auf wunderbare Weise von allen Enden der Welt her die Apostel eingefunden, sowie auch drei heilige Jungfrauen, welche hernach die Leiche zu waschen und einzukleiden hatten.**) Nun erscheint Christus mit Engelscharen; Maria stirbt auf dem Bette liegend; Christus übergiebt ihre Seele den Erzengeln Michael und Gabriel und weist die Apostel an, die Leiche an

*) Von den Typen der Marien Krönung in der nordischen Kunst, wo noch zu Anfang des 15. Jahrhunderts die einfache Krönung durch Christus Kunstsitte gewesen, mögen hier zwei erwähnt werden: Derjenige mit den drei Personen der Trinität, zwischen welchen vorwärts gewandt, Maria kniet (Rosenkranzbild des Museums von Basel, rheinische Schule; Holbein d. Ä. in einem der sogen. Basilikenbilder der Galerie von Augsburg 2c.); — sodann die Gruppe Dürers (Heller'scher Altar und Marienleben, Bl. 18) und Baldungs (Hochaltar von Freiburg, Mittelbild), da Gott Vater und Christus, einander gegenübersitzend, die auf Wolken vorwärts kniende Jungfrau zu krönen im Begriffe sind. — Sehr auffallend zwei unter sich ähnliche flandrische Bilder der Galerie von Brüssel, welche zwar nicht die Krönung, sondern die Himmelfahrt darstellen, jedoch um der Trinität willen hier erwähnt werden müssen: Christus und der heilige Geist heben Maria zum Himmel empor, und ganz oben sieht man Gott Vater von Engeln umgeben; unten die Apostel am offenen Grabe. Mit Unrecht hat Lafenestre in seinem Katalog Christus und den heiligen Geist für zwei Heilige genommen. — Die Krönung der Maria mit einem Sternenkranz in der Hand des Sohnes möchte für Italien kaum früher als bei Correggio nachzuweisen sein (Bibliothek von Parma, Rest des Fresko aus der Apsis von S. Giovanni).

**) Die Kunst hat dieser letztern lange Zeit nicht mehr gedacht; vielleicht berief sich Rubens auf eine Kunde davon, als er in allen seinen Himmelfahrten außer den Aposteln schöne jugendliche Frauen anbrachte.

einer bestimmten Stelle im Thal Josaphat zu bestatten, wo sie ein neues Grab finden würden; dort sollten sie dann seiner harren. Während der Grabtragung erfolgt dann der Angriff eines jüdischen Priesters auf die Bahre, welcher in nordischen Bildwerken vorkommt, in Italien kaum. Dem Zuge schreitet Johannes voran mit einer Palme in der Hand, welche ein Engel der Maria gebracht hatte. Die Apostel bestatten die Jungfrau, verschließen das Grab und setzen sich an dessen Eingang. Nun (laut der Legenda aurea am dritten Tage) erscheint Christus abermals und befiehlt dem heil. Michael, die Seele der Maria wieder aus dem Himmel herabzuholen (ut animam S. Mariae deferret — so Melito und besonders deutlich die Legenda aurea), offenbar damit sie wieder in den Leib zurückkehre. Auf Christi Zuruf hin erhebt sich Maria aus dem Grabe und betet zu Christus, welcher sie küßt und den Engeln übergiebt, damit sie sie (in welcher jetzt Leib und Seele wieder vereinigt sind, zu der in anima simul et corpore assumptio, wie es angeblich bei S. Hieronymus heißt) in das Paradies tragen. Es folgt sein Abschied von den Aposteln, worauf er und die Engel von einer Wolke aufgenommen werden. (In der Legenda aurea kommt hierauf die Sage von S. Thomas und dem Gürtel der Maria, schon in frühern Quellen aufgezeichnet.)

Für die byzantinische Gestalt der Sage und deren Besonderheiten, welche keinen Einfluß auf die abendländische Kunst geübt haben, verweisen wir ausschließlich auf das „Handbuch der Malerei vom Berge Athos" (deutsche Uebersetzung, mit wichtigen Beilagen, von Schäfer, S. 278 ff.).

Von diesem so eigentümlichen doppelten Hergang scheinen nun im abendländischen Mittelalter die kirchlichen Besteller und Künstler entweder nur eine schwankende Kunde gehabt oder aus dem Erzählten nach freiem Ermessen gewählt zu haben. Vor allem trennen wir hier ab die vorzüglich dem Norden seit alter Zeit gewohnte, abgeschlossene Darstellung des Sterbebettes, an welchem zwischen den Aposteln Christus erscheint und die Seele (in kleiner Gestalt) auf die Hand oder auf den Arm nimmt.*) Eine Reihe der ausgezeichnetsten Werke der Plastik und der Malerei sind im Laufe der Zeiten diesem Momente gewidmet worden, von der berühmten Lunette am Portal des südlichen Querschiffes zu Straßburg (wozu die oben erwähnte Krönung das Gegenstück bildet) bis auf den noch heute geheimnisvollen Maler, welchen

*) Letzteres kommt auch in frühen italienischen Bildwerken vor, an der Pforte des Bonannus (Dom von Pisa) und an der Kanzel der Guglielmo d'Agnello in S. Giovanni fuoricivitas zu Pistoja.

man den „Meister des Todes der Maria" nennt. Bezeichnender Weise haben jedoch seit dem 15. Jahrhundert Niederländer wie Deutsche die Erscheinung Christi weggelassen und das Höchste, was sie geben konnten, in dem meist jugendlichen Haupt der Sterbenden koncentriert.*) — Die Grabtragung kommt im Norden nur nebensächlich (und dann etwa mit jener Episode vom jüdischen Angriff auf die Bahre), und in Italien überhaupt nur sehr selten vor. — Der Moment des Hineinsenkens der Leiche in den Sarkophag, wobei fünf Apostel Hand anlegten, war noch bis in neuere Zeiten in einem sehr vorzüglichen bezeichneten Tafelbilde Giottos dargestellt zu sehen;**) oben in fernen kleinen Figuren auf Wolken war ein Empfang oder eine Begrüßung Mariens durch Christus in Gegenwart von sechs Engeln hinzugefügt. Vasari hatte das Werk noch in der Kirche Ognissanti zu Florenz gekannt.

Von Darstellungen, welche dem Melito näher in einzelnen Momenten folgen, sind uns nur die vier Freskobilder des Taddeo di Bartolo in der innern Kapelle des Staatspalastes von Siena (vom Jahre 1407) bekannt. Wenn wir richtig deuten, enthält das erste Bild die zwischen den sitzenden Aposteln ihres Todes gewärtige Jungfrau; Christus, plötzlich erscheinend gedacht, ergreift ihre beiden Hände; neben ihr ist Johannes durch die Palme kenntlich gemacht. Im zweiten Bilde sieht man die Grabtragung, wobei die Juden dem Zuge erst folgen, ohne Angriff auf die Bahre. Das dritte Bild, scheinbar eine der sonst üblichen Darstellungen vom Sterbebette, da Christus die Seele in Empfang nimmt, stellt hier vielleicht eher den Moment am Grabe vor, da die Seele wieder mit der Leiche vereinigt werden soll? Im vierten Bilde hebt Christus, bereits schwebend, die Mutter aus dem Sarkophage, in welchem Blumen sprießen, mit sich empor.

Die für die Kunstgeschichte wichtige Thatsache aber liegt weniger in den Darstellungen dieser einzelnen Momente an sich als vielmehr in der Vereinigung eines irdischen und eines himmlischen Herganges innerhalb eines und desselben Bildes. Es frägt sich, wo und wie zuerst die himmlische Gruppe, mochte es die zwischen Engeln emporsteigende Maria oder die Krönung sein, mit einer der Scenen auf Erden, der des Sterbebettes, oder der

---

*) Die außerhalb des Bettes zwischen den Aposteln kniend zusammensinkende Maria, auf deutschen Altarwerken nicht selten, ist in der italienischen Kunst unseres Wissens nie dargestellt worden. Nach Süden reicht diese Scene mindestens noch auf dem Flügel eines guten süddeutschen Schnitzaltares der Zeit um 1500 in der Franziskanerkirche zu Bozen.

**) Es ist das bei D'Agincourt, Malerei Taf. 114 mitgeteilte Werk, welches seither verschollen sein muß. Ueber die ganze, ziemlich verwickelte Frage dieses Bildes vergl. die umständliche Anmerkung der Herausgeber zu Vasari I, 331, Vita di Giotto.

der niedergestellten Bahre mit der Leiche,*) oder der des offenen Sarkophages, in Verbindung gesetzt wurde. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird das kirchliche Fresko die Sache entschieden haben, lange bevor das Altarbild seinerseits das große doppelte Thema übernahm. In den Malereien von S. Maria in Porto zu Ravenna, dem Werke eines sehr ausgezeichneten Giottesken, sieht man unten die Jungfrau auf dem Sterbebette, umgeben von den trauernden Aposteln, unmittelbar darüber Christus mit ihrer Seele zwischen musizierenden Engeln und lobpreisenden Aeltesten (oder Patriarchen), und ganz oben, wie über einer Stufe, wiederum Christus, mit Maria gemeinsam thronend und sie krönend, zwischen vier Engeln. — Ein Jahrhundert später, im Dom von Spoleto, malte Filippo Lippi unterhalb seiner Krönung in der Halbkuppel, allerdings durch ein Gesimse davon getrennt, an der Wand der Nische drei Geschichten aus dem Marienleben, deren mittlere das Sterbebett enthält, über welchem bereits die Jungfrau noch einmal in einem Nimbus dargestellt ist, wie sie dem St. Thomas den Gürtel übergiebt; zu den Seiten des Bettes sieht man links die Apostel, rechts eine Assistenz, wahrscheinlich von spoletinischen Zeitgenossen des Werkes. — Dann vereinigte Domenico Ghirlandajo in einem der großen Bogenfelder des Chores von S. Maria Novella zu Florenz das Sterbebett — in freier Landschaft, wie schon Lippi gewagt hatte — mit einer zwischen Engeln aufwärts schwebenden Assunta, und niemand schaut zu dieser hinauf, indem alle von Schmerz und Andacht zu der Toten erfüllt sind; die Scene aber steht in offenbarem Gegensatz zu dem herrschenden Glauben, wonach die Jungfrau in anima simul et corpore aufgenommen wurde, so daß der gleichzeitige Anblick der Leiche und der Verklärten undenkbar sein müßte. — Ghirlandajo hatte hier schon den Vorgang des Andrea del Castagno für sich, welcher in einer (untergegangenen) Wandmalerei in S. Maria Nuova zu Florenz laut Vasari (IV, S. 147) bereits die Leiche der Jungfrau auf dem „cataletto" und die Madonna portata in cielo in Einem Bilde vereinigt hatte. Hier schauten die Apostel der Schwebenden nach und trauerten doch zugleich um die Leiche; außer Engeln mit Lichtern waren fünf Florentiner anwesend, darunter der kniende Meister des Hospitals, und zudem noch (als Judas!) Castagno selbst.

Neben diesen dürftigen Angaben über das Fresko sind wir vollends außer Stande zu sagen, welche italienische Schule des 15. Jahrhunderts

*) Wofür schon hier auf die merkwürdige Assunta des Cola dell' Amatrice in der kapitolinischen Galerie zu verweisen ist. Bisweilen sieht es auch aus, als hätte man Sterbebette und Sarkophag geflissentlich nicht unterschieden.

das früheste Tafelbild solches doppelten Inhaltes, mit der Krönung oder Assunta oben, den Aposteln unten, auf einen Altar brachte. Wenn dereinst die Kunstforschung sich in Italien und anderswo die Geschichte der Aufgaben mehr zum Ziel gesetzt haben wird, als dies bisher geschehen, kann man auch in Betreff der hier gestellten Frage völlig ins Klare kommen. Den großen Doppelhergang jetzt mit allen Mitteln der Malerei durchzuführen, den Gegensatz zwischen dem Himmlischen, feierlich Symmetrischen und dem tief und individuell bewegten Menschlichen zu Einem großen Ganzen zu vereinigen, war eine Aufgabe würdig der mächtigsten Meister. Und zwar ergab sich für die Apostel ein ganz verschiedenes Verhalten, je nachdem das Sterbebette oder das leere Grab dargestellt wurde; dort Schmerz und allgemeine Hinwendung auf die Sterbende, hier die Ekstase über einen höchst wunderbaren ätherischen Vorgang. Möge schon hier hinzugefügt werden, daß den Aposteln nicht selten auch andere Heilige (des betreffenden Altares, Ordens ꝛc.) beigegeben sind, wie dies auch auf andern erzählenden Altarbildern, zumal auf Anbetungen des Kindes und Passionsscenen vorkommt. Ja es mochte auch wohl geschehen, daß die Apostel unten völlig weggelassen und statt ihrer irgendwelche Heilige angebracht wurden. Die große Incoronata im Municipalpalast zu Narni (in neuerer Zeit dem Domenico Ghirlandajo zugeteilt) enthält unten über zwanzig im Kreise knieende Heilige geistlichen Standes, einen Diakon, einen Bischof, einen Kardinal, Mönche verschiedener Orden, in der Mitte S. Franziskus und zwischen hinein, kaum zu unterscheiden, ein paar Apostel. Die obere Hälfte, wo unter einem runden Baldachin Christus die Maria krönt, enthält in einem Gedränge von Engeln und Seligen auch Patriarchen des alten Bundes. Ein Altar des Spagna, in der Gemäldesammlung von Todi, wiederholt fast genau Inhalt und Anordnung dieses Bildes, nur übersetzt in die peruginische Empfindungs- und Malweise und ohne die Energie des Bildes von Narni. (Dagegen giebt die Incoronata des Perugino, in der Pinakothek von Perugia, ein Werk seines schwächern Alters, unten nur die andächtig stehenden Apostel.) Gedenken wir hier auch noch eines Meisters, dem neben sonst erstaunlichen Kunstmitteln etwa einmal die Hauptsache fehlte: des Dosso Dossi und seines großen unangenehmen Bildes in Dresden: oben in den Wolken eine Art von Segnung der knienden Madonna durch Gott Vater, unten in vermeintlich sehr erhöhter Stimmung die vier Kirchenlehrer samt S. Bernardino da Siena; beide Gruppen absichtlich der symmetrischen Anlage ausweichend. Wünschbarer für uns Spätgeborene ist es immer, daß die untere Gruppe

entweder nur die Apostel oder auch andere Heilige allein, bloß als bescheidene Zuthat mit enthalte. Jene Wende der Jahrhunderte (etwa 1496 bis nach 1520) ist die Zeit, da die Kunst neben so vielem Erstaunlichen auch eine große apostolische Menschheit zu schaffen im Stande war, welche seither als die definitive, als Gemeingut des Abendlandes und seiner religiösen Anschauung gegolten hat. Nachdem lange vorher Masaccio im Carmine zu Florenz zuerst das Machtwort gesprochen, hatte der Geist des 15. Jahrhunderts lebensvolle und oft sehr edle Apostelgestalten in Fülle geschaffen, und die Malereien vom Abendmahl hatten jederzeit von dem Künstler das Bewußtsein eines Typus dieses Inhalts verlangt; die volle Größe aber, wie sie Masaccio geahnt, kam erst jetzt zur Erscheinung durch ein ideal erhöhtes Menschengeschlecht und durch dramatische Belebung.*) Lionardo erhob italienische (nach unserm Gefühl sogar lombardische) Menschheit zu den Aposteln des Cenacolo; MichelAngelo sollte mit dem S. Matthäus (Florenz, Akademie) eine Reihe bewegter marmorner Apostelbilder in Riesengröße beginnen, und in der sixtinischen Kapelle hat vielleicht anfangs wenig daran gefehlt, daß Apostel die Stelle der Propheten und Sibyllen eingenommen hätten; Rafael schilderte das großartigste apostolische Leben in den Teppichen, und von seinen Aposteln in den Krönungsbildern und in der Transfiguration wird weiter die Rede sein, sowie auch von denjenigen in Tizians Assunta; endlich ließ Correggio in der Kuppel von S. Giovanni zu Parma einen letzten ganz wundersamen Klang ertönen von dem verklärten Dasein der Apostel im Jenseits — und neben diesen gedenken wir der Apostel in der Domkuppel schon nicht mehr gerne. Man sieht, es ist die Zeit der größten und freiesten Auffassungen dieser Charaktere.

Bevor nun von den entscheidenden Altarbildern die Rede sein kann, muß zugestanden werden, daß wir um eine große vorgängige Hauptfrage kaum irgend welchen Bescheid wissen, nämlich um das jeweilige Einverständnis zwischen Besteller und Künstler in Betreff des zu wählenden Momentes. Die künstlerische Wünschbarkeit stimmte vielleicht nicht immer mit dem Willen des andächtigen Stifters überein, und wir wissen nicht näher, in welchen vielleicht sehr wichtigen Fällen sie über solche Bedenken den Sieg davongetragen hat. Möglicherweise hat es in der Kunst verschiedener Zeiten solche unsichtbar wirkende Konkurrenzen zwischen verwandten Thematen gegeben.

*) Höchst grandios und ausdrucksvoll schon die erhaltenen Apostelköpfe aus dem Fresko der Himmelfahrt Christi, womit Melozzo von Forli die Apsis von S. Apostoli in Rom geschmückt hatte; jetzt im Kapitelsaal von S. Peter, samt einer Anzahl von sonstigen Resten des wunderbaren Werkes.

Zunächst kann in Italien die relative Seltenheit des Sterbebettes, des im Norden (S. 93) so gerne dargestellten „Todes der Maria" auffallen, wenigstens ist uns bei berühmten Meistern der Hochblüte ein solches Altarbild nur von Carpaccio (Galerie von Ferrara) gegenwärtig, welches unten die Apostel um die Leiche darstellt, in den Wolken oben Christus zwischen Cherubim mit der Seele der Mutter in Kindesgestalt. Die Venetianer, auch die der Generation von Schülern der Vivarini und Bellini, blieben im Ganzen noch dem dramatisch Bewegten eher fremd, und so mochte hier etwa einmal noch der bloß physiognomisch abgestufte Schmerz der meist bejahrten Köpfe eine höchst würdige Aufgabe sein.*) Das seltene Vorkommen der Scene läßt sich aber vielleicht schon daraus erklären, daß es eine analoge Scene gab, welche dieselben künstlerischen und seelischen Vermögen noch in viel höherm Grade in Anspruch nahm. In der Reihe von Momenten, die sich auf die Leiche Christi beziehen, von der Kreuzabnahme bis zur Niederlegung in das Grab, ist die Trauer einer zahlreichen heiligen Umgebung um die ausgestreckte lehnende oder liegende Gestalt, die Pietà im engern Sinne, ein viel reicherer und mächtigerer Gegenstand für die Malerei gewesen, und dies kann die Darstellung vom Tode der Maria benachteiligt haben. Erwägt man vollends, wie bald dann die Zeiten des unbedingten Pathos hereinbrachen, da für ein so stilles Thema wie das Sterbebett der Jungfrau kein Sinn mehr vorhanden war (auch wenn dasselbe hie und da immer wird auf bestimmtes Begehren hin behandelt worden sein), so hätte dessen völliges Erlöschen kaum noch etwas Befremdliches. Denkwürdig bleibt es, daß später (um 1600) auf einmal der italienische Naturalismus mit diesem Sterbebette einen seiner großen originalen Griffe that. (Michelangelo da Caravaggio, Tod der Maria, Louvre.) Auch die Eklektiker pflegten und liebten das Thema in Altarbildern und fügten diesem Sterbebette noch diejenigen der heil. Anna und des heil. Joseph hinzu.

Eine sehr eigentümliche Scene aus der Grabtragung ist in einem bekannten großen Altarbilde der Galerie des Kapitols dargestellt. Der Abruzzese Cola dell' Amatrice, wahrscheinlich gebildet unter Einflüssen von Siena und Perugia, dabei aber von unabhängiger Inspiration, wählte den Augenblick,

*) Vasari IV, S. 250, Vita di Ercole Ferrarese erwähnt in Bologna dessen untergegangenes Wandbild, il transito di Nostra Donna, umgeben von den Aposteln; „e fra essi" (unter den Aposteln selbst? oder nur als Andächtige zwischen sie verteilt?) sechs Gestalten aus dem Leben, laut Aussage von Zeitgenossen höchst ähnlich; außerdem der Maler selbst und der Patron der betreffenden Kapelle.

da die Apostel die Bahre auf offenem Wege niedergestellt haben und sich dem Schmerz und der Andacht überlassen, während drei dominikanische Heilige verehrend nahen und knien, als wäre um ihretwillen der Zug unterbrochen worden. Abermals im Widerspruch mit der unten auf der Bahre befindlichen Leiche (vergl. S. 95) wird oben in der Luft die (sehr liebliche) Assunta sichtbar, von Engeln emporgehoben und begleitet, und zwei von den Aposteln deuten nach ihr hinauf.

Kehren wir aber zu der — vielleicht nur thatsächlichen, ungesprochenen — Konkurrenz zwischen analogen Aufgaben zurück, so war vielleicht ein wahrer Kampf im Gange zwischen der Incoronata und der Assunta (beide vorausgesetzt mit untern Apostelgruppen), und die Assunta könnte wesentlich durch den Willen der Künstler gesiegt haben.*)

Beide Themata verlangten um der hohen Feierlichkeit des Gegenstandes willen einen bedeutenden Maßstab für die obere Gruppe; denn eine nur in fernen Lüften verhältnismäßig klein mitgegebene Gekrönte oder aufwärts Getragene wirkt nicht mehr wie sie soll. (Francia, Dom von Ferrara, wo sich unter den zahlreichen Heiligen unten überdies nur zwei Apostel befinden.) Gewährte man aber der Krönungsgruppe die volle Größe, so wirkte sie schwer und die Maler mußten dies fühlen. Die Incoronata des Pinturicchio in der Pinakothek des Vatikans, vielleicht das schönste Altarwerk des Meisters, mit der edelsten umbrischen Andacht in den Aposteln (vor welchen noch zwei heilige Prälaten und drei Ordensheilige knien), entgeht jenem Vorwurf nicht — und dasselbe gilt von dem so nahe dabei aufgestellten Wunderwerk des jugendlichen Rafael. (Erste Incoronata, 1502—1503, für S. Francesco in Perugia.) Dieses hat sonst alle Art von Herrlichkeit vor dem so trefflichen Bilde des Schulgenossen voraus: die vereinfachende und zusammenhaltende Kraft, das Dasein des offenen Sarkophages mit Rosen und Lilien als deutlichen Anhaltes des Momentes, das Wegbleiben anderer Heiligen, die rafaelische Seele in den Zügen und in der sanften Geberde der Apostel, die Anspruchlosigkeit der Landschaft, die Abrundung der obern Gruppe (indem

*) Es giebt sehr freie Entscheide auf diesem Gebiete. In S. Pietro zu Murano enthält ein sehr ausgezeichnetes Bild des Marco Basaiti unten, in freier, interessanter Landschaft, acht im Halbkreis stehende aufwärts blickende Heilige, oben eine auf Wolken mit Cherubsköpfen stehende Madonna, im Gebet, ohne Kind. Das Werk heißt, u. a. in der gewöhnlichen Guida von Venedig, ohne weiteres eine Assunta, und doch ist nichts wahrscheinlicher, als daß der Maler nur einer allzu gedrängten Aufstellung der Heiligen um eine Madonna in trono hatte entgehen wollen; eine Madonna auf den Wolken aber war vielleicht im Sprachgebrauch schon so viel als eine Assunta.

Maria hier nicht vor Christus kniet, sondern neben ihm thront), endlich die Schönheit der Madonna und der Engel, und doch macht das Bild den Eindruck von zwei Hälften.

Die zweite Incoronata derselben vatikanischen Galerie, für das Kloster Monte Luce ebenfalls in Perugia, wirklich ausgeführt erst nach Rafaels Tode von Giulio Romano (die Krönung) und Francesco Penni (die Apostel), war von Rafael schon frühe (1505) übernommen und 1516 nochmals versprochen worden; es ist aber denkbar, daß er das Thema innerlich überlebt hatte und dessen Bedenken empfand. Vermutlich sollte jetzt die Krönung ihre Masse durch ein helles Goldlicht vergessen machen neben dem gedämpften Tageslicht der Apostelgruppe (welches in Pennis Ausführung so fahl und unangenehm geraten ist). Nach unserm Gefühl liegt der Krönung ein vollständiger, den Aposteln ein viel weniger ausgeführter Karton des Meisters zu Grunde, der vielleicht nicht weit über das Allgemeine der Anordnung hinausging und z. B. die sechs gespreizten Hände schwerlich so enthalten haben wird; schon das sehr bescheidene Hauptmotiv, daß die meisten Apostel nur über die Blumen im Sarkophag staunen, mag Bedenken erwecken. Mit der Apostelgruppe der Transfiguration, welche einen so viel mächtigern Vorgang schildert und ohne Zweifel nach genauer Vorzeichnung Rafaels ausgeführt ist, wird man diejenige dieser Incoronata nur unter großem Vorbehalt in Parallele setzen dürfen. Die Wolke endlich, welche beide Teile so schneidend trennt, kann unmöglich von Rafael so beabsichtigt gewesen sein.

Welches war nun das Thema, das gegenüber der Krönung, d. h. gegenüber einer gebeugt sitzenden oder knienden, abwärts schauenden Maria, die hoch begabten Künstler so viel eher für sich einnehmen und auch wohl die Besteller gewinnen mußte? Mit der Assunta wich auf einmal die Schwere aus dem Bild; es war nur Eine Gestalt, nur von schwebenden Engeln begleitet; vielleicht in einer Aufwärtsbewegung, welche die erhabenste Größe erreichen konnte durch den Ausdruck der Sehnsucht nach oben. Mit den Aposteln unten konnte diese Gestalt viel eher in einen großen idealen, und zwar pyramidalen Umriß zusammengehen als die Incoronata.

Dargestellt wurde, wie erwähnt, die Assunta schon längst, in Fresko und in Altarbildern, die Künstler aber gewannen derselben vorderhand bei weitem nicht alles ab, was das Thema gewähren konnte. Pinturicchios Assunta im Museum von Neapel erreicht schon als Malerei bei weitem nicht seine vatikanische Incoronata, weder in den Aposteln noch in den Engeln, und die oben unfrei in einen schmalen Nimbus gedrängte betende Madonna

schaut abwärts. Viel bedeutender ist Peruginos Altarbild in S. Martino Maggiore zu Bologna, aus einer Zeit (1490), da noch nicht die Lockerung der Komposition zu lauter Einzelgestalten — von der bekannten unleugbaren Schönheit und Wehmut — bei ihm zur Regel geworden war. Auch hier schaut die Madonna (mit einfachem Geleit von zwei Putten und zwei Engeln) aus der Höhe nieder, aber aus freien Wolken ohne Nimbus, mit dem bescheidensten und tiefsten Ausdruck der Gebetsandacht; und reich und vortrefflich individualisiert, bei nur mäßiger Geberde, umstehen unten die Apostel den Sarkophag. — Nun aber begegnet uns Cola dell' Amatrice wieder (zweite Assunta, Galerie Borghese, datiert 1515), welcher inzwischen aus einem Umbrier ein Maler des freier entwickelten Pathos geworden war und eine großartig gemeinte, jedoch sehr unruhige Gruppe um den Sarkophag versammelte; die Madonna, von zweifelhafter Geberde, nicht mehr von Engeln, sondern von Putten umgeben, hat soeben dem heil. Thomas den noch in der Luft fliegenden Gürtel zugeworfen, und auf einen solchen Zug hin wird man sich nicht darüber wundern, daß Cola später, wie es heißt, dem Einfluß des Naturalisten Polidoro anheimfiel.

Die Lombarden des beginnenden 16. Jahrhunderts, eine der kräftigsten Künstlergenerationen, waren in den großen himmlisch-irdischen Vorgängen, von welchen hier die Rede ist, völlig frei und konnten dieselben vom Boden auf neu erfinden, für Fresken wie für Altargemälde; auch empfängt uns hier eine ganze Reihe von originalen Lösungen. Nur von einigen derselben sind wir im Stande, nähere Rechenschaft zu geben, indem wir mit einem Zurückgebliebenen beginnen, mit Borgognone und seinem Altarwerk in der Brera: einem sehr wunderlichen Pleonasmus, denn hier enthält ein großes unteres Bild eine reiche Darstellung der Assunta mit den Aposteln am Grabe samt heiligen Bischöfen, auch Donatoren, in einer getrennten obern Lunette aber folgt noch eine vollständige Incoronata mit der Trinität, in der Art des Fresko von S. Simpliciano. — Anders die Maler der völlig reifen Kraft. Eine der herrlichsten Eingebungen des Luini ist das Fresko der Assunta im Monastero Maggiore zu Mailand (oben in der Mitte der großen Hauptwand). Auch hier könnte man einzelne Flüchtigkeiten, eine mangelhaft stilisierte Gewandung u. dergl. tadeln und dabei vielleicht den Blick für die Größe dieser Schöpfung einbüßen, woran wir niemanden hindern wollen. Die betende Jungfrau, von mächtiger Bildung, tritt oben weit auf den Wolken vor, umgeben von derben fröhlichen Putten und zwei herrlichen Lautenengeln; da keine himmlische Glorie weiter oben folgt, schaut sie

nicht aufwärts, sondern vorwärts, und ihr Haupt ist eines der schönsten, die der Meister geschaffen; unten, versammelt, nicht um einen Sarkophag, sondern (aus Gründen der Komposition) um eine viereckige Bodenöffnung, knien in voller Begeisterung die Apostel, einheitlich im Moment und dabei von der schönsten Abstufung des Ausdruckes. — In dem ansehnlichen Altarbild des Marco d'Oggionno (Brera) findet sich endlich die Bewegung der Madonna aufwärts (auf Wolken mit Putten) und auch die Richtung des lieblichen Hauptes und der betenden Hände ist dieselbe; die Apostel aber, welche Luini in zwei Gruppen getrennt hatte, bilden hier nur Eine, ziemlich disharmonische; einzeln sind es vorzügliche, von Lionardo unabhängige, begeisterte Köpfe aus dem Leben, aber in den verschiedensten Richtungen unruhig zusammengedrängt; immerhin sind dies Fehler der Kraft und nicht der Ohnmacht. — Ganz anders wiederum Andrea Solario (Altarbild in der Certosa von Pavia, Sagrestia Nuova), welcher in der obern Gruppe der (streng symmetrisch zwischen Engeln und Putten auf Wolken stehenden) Madonna noch altertümlich gesinnt erscheint, die Apostel aber, durch weite Luft und Landschaft davon getrennt, in einem andern, modernen Sinn komponiert hat. Um dies zu können, beschränkte er zunächst ihre Zahl auf sieben und ihre Beziehungen zur Assunta auf ein Minimum; Gegenstand ihres Gespräches ist wesentlich das im Sarkophag gebliebene Grabtuch, und unter diesen Bedingungen ist allerdings eine in den Linien wohlgefällige Gruppe entstanden. Einen Vorzug dieser Art darf man nun nicht erwarten bei dem urkräftigen, volkstümlich andächtigen Gaudenzio Ferrari, welcher seinen prachtvollen Lebensreichtum in erzählenden Kompositionen nirgends zu bändigen weiß. In der Kirche zu Busto Arsizio (unweit Mailand) enthält das Mittelbild seiner großen Ancona eine Assunta, welche man mit den Augen der damaligen Lombarden betrachten muß, um der Ekstase der dicht gedrängten Apostel, dem Ausdruck der auf Wolken sitzenden Madonna und dem Jubel der sie umgebenden Putten gerecht zu werden; da noch ein Oberbild mit einem segnenden Gott Vater folgt, hat Gaudenzio der Jungfrau einen schwärmerischen Blick aufwärts geben können. Noch weniger klassisch, aber viel mächtiger ist diejenige Assunta, welche den Schluß seines erstaunlichen Freskencyklus in S. Cristoforo zu Vercelli bildet. An einen schon großen Maßstab der Menschengestalt gewöhnt, mußte sich der Meister für die Apostel mit Halbfiguren oder Kniefiguren begnügen und sie zusammendrängen; es sind zum Teil Köpfe aus dem Volk, von wunderbarer Kraft und Innigkeit des Ausdrucks; oben schwebt langsam und völlig hingegeben an den heiligen Augenblick

die Jungfrau empor; ringsum kräftig schöne Wolkenputten, welche durch gewundene Doppelkerzen als ihr geweihtes Gefolge bezeichnet sind. Und ganz zuletzt oben geht die Assunta in eine Incoronata über: Gott Vater, hier im Bilde selbst, unterstützt von zwei schönen Engeln, setzt der Jungfrau eine Laubkrone auf.

Und ähnlich verhält es sich mit der herrlichsten Assunta, welche je geschaffen worden, mit derjenigen des Tizian (1518, für den Hochaltar von S. Maria de' Frari; Akademie von Venedig). Ueber der Jungfrau erscheint auch hier, nur weiter in der Höhe, Gott Vater, welchem ein rasch herbeischwebender Engel voll Andacht eine Krone bringt.

Hier nur zwei Vorfragen, welche für uns unlösbar, aber gleichwohl aufzustellen sind: welche Assunten auf Altären des östlichen Oberitaliens gingen dem Werke voran?*) und welches sind innerhalb der Entwicklung Tizians selbst diejenigen Vorstufen, die eine Ahnung der besondern Macht dieses Bildes gewähren? Für uns hat er mit demselben den Thron der venetianischen Malerei bestiegen, und doch ist es historisch sicher, daß er noch ein weiteres Jahrzehnt um die höchste Stelle ringen mußte. Erreicht war schon in dieser Assunta der völlige Verzicht auf alle einzelne, nicht in den Moment aufgehende Schönheit und Lebendigkeit, denn hier scheint der Moment erst alle Quellen der Schönheit geöffnet zu haben. Schon die Verteilung des Herganges innerhalb des (ziemlich hohen) Formates ist die denkbar vollkommenste: über einem einheitlichen Sockel (der Apostelgruppe) folgt ein mächtiges, mit heller Glut erfülltes Rund (unten umzogen durch die Putten und Engel des Wolkenkranzes, oben durch Cherubsköpfe); und vor dieser Glut die Assunta, und in die Glut verschwindend Gott Vater. Wo wäre nun aber anzufangen und zu endigen, wenn im Einzelnen der Sieg einer völlig venetianischen, vom ganzen übrigen Italien unberührten Idealität und Lebensfülle sollte nachgewiesen werden? Von der mächtigen Aufregung der Apostel hat Tizian eine völlig lebendige und wahre Vision gehabt und dieselbe so wiedergegeben, wie er sie hatte, ohne daß sich auch nur Einer derselben um den Beschauer kümmerte; dem Johannes aber wurde eine erhabene Schönheit verliehen gleichsam im Namen aller Uebrigen. Die Putten sind hier kein bloßer Zierrat, sondern alle im Sinne des Momentes empfunden und zum Teil wahrhaft grandios.**) Endlich die Jungfrau selbst, an sich schon eines

*) Ridolfi I, S. 45, erwähnt von Giovanni Bellini eine große Assunta mit einer Anzahl von Heiligen (nicht Aposteln) unten, gemalt für eine Nonnenkirche in Murano.

**) Das leichtere Puttenvolk wird entwichen sein in die Bilder des Herzogs von Ferrara, besonders in das Venusfest.

der großartigsten Weiber der ganzen bildenden Kunst, und im Ausdruck das höchste Sehnen und die höchste Erfüllung.

Um dieselbe Zeit mag Rafael seine Transfiguration begonnen haben, und bei den stärksten Verschiedenheiten in Form und Inhalt, und ohne daß die beiden Meister darum wußten, sind ihre beiden weltberühmten Bilder wahre Geschwister in einem höheren Sinne geworden.

Die beiden Assunten des Andrea del Sarto (Pal. Pitti), Meisterwerke des malerischen Könnens, geben die Hauptgestalt nur mit einer mäßigen Kraft wieder, und auch die Apostelgruppe um den Sarkophag (welche einen starken Eindruck u. a. auf Rubens gemacht zu haben scheint) ist eher mit einem unvergleichlichen Sinn für die wohlgefälligste Anordnung als mit tieferem Gefühl geschaffen. Bekanntlich haben beide Bilder in der Gesamtanordnung und in der Lichtverteilung nahezu ein und dasselbe Motiv, welches Andrea wohl nicht mehr zu überbieten hoffte, variieren aber dafür im Einzelnen nach Kräften, und an Reichtum und Gewandtheit hiefür fehlte es ja dem Meister nicht. — Die Assunta des Moretto im alten Dom zu Brescia ist zwar in der Apostelgruppe nicht völlig frei von Tizian, aber ein schön und tief empfundenes Werk. Diejenige des Gio. Batt. Moroni in der Brera erscheint nur wie eine freie Kopie danach.

Die hierauf folgende Kunstzeit kann für solche Themata nicht mehr maßgebend und nur eben noch historisch belehrend sein. Waren Incoronata sowohl als Assunta von jeher leicht der Ueberfüllung unterthan geworden, so daß Tizian und Rafael mit ihren Schöpfungen der höchsten Macht und höchsten Mäßigung schon über die Zeitgenossen gewaltig hinausragen, so brach jetzt der Tag des Manierismus an, zu dessen allerkenntlichsten Anzeichen der Mangel an allem Maß und eine auffallende Vorliebe für dicht gedrängte himmlische Heerscharen gehören. Bald beginnen nun jene Empyreen, Paradiese ꝛc. in mehreren Stockwerken, jedes mit Einblicken in Tiefen, welche wiederum mit Figuren bis in alle Fernen ausgefüllt sind, so daß ganze große Altarwerke zwar etwa Wolken, allein keinen Flecken von Luft mehr aufweisen; die Charaktere aber, welche in den überfülltesten Bildern des 15. Jahrhunderts noch immer den Wert des Individuellen hatten, werden konventionell sowohl in den Zügen als im Pathos. Venedig, welches den ächten Realismus am längsten behauptet und demselben sein lebendiges Kolorit zur Hilfe beigiebt, fällt doch in der Erzählung oft einer großen Maßlosigkeit anheim, und wenn uns Paolo Veronese nicht sonst ein geweihter Name wäre, so würden z. B. sowohl seine Incoronata als seine Assunta (Akademie von

Venedig) als rechte Beispiele einer irre gegangenen Komposition durchgeprüft werden können. — Auf alle Darstellung des Ueberirdischen in der italienischen Kunst übte dann — ein reichliches halbes Jahrhundert nach ihrer Vollendung — die Domkuppel von Parma ihre verhängnisvolle Wirkung, welche nun durchgeduldet werden mußte.

Aus dem ewigen Leben der Mutter Gottes im Paradiese entwickelte sich der Glaube an ihre beständige Fürbitte für die schuldige oder die leidende Menschheit. Aus der Hochblüte der Kunst möchte wohl kaum ein Altarwerk dieses Inhaltes vorhanden sein, wohl aber mag hier aus der Manieristenzeit als Zeuge heraufgenommen werden dasjenige große Bild des Baroccio, welches (in den Uffizien) noch heute La Madonna del Popolo heißt. Die Mängel des Malers hervorzuheben, ist heute für die Kritik eine leichte Sache; seinen Vorzügen, gegenüber einer sonst gesunkenen Kunstwelt, vor allem seinem Wahrheitssinn und seiner Redlichkeit gerecht zu werden, ist schon schwieriger, und für die große einheitliche und harmonische Anlage eines solchen Ganzen erntet er wohl vollends keinen Dank mehr. Unterhalb einer schönen, in der Masse und im Ausdruck gemäßigten himmlischen Gruppe entfaltet sich, ohne Gedränge und ohne lautes Pathos, eine italische Menschenwelt von Alt und Jung, Arm und Reich, Gelehrt und Ungelehrt, für welche vielleicht heute am ehesten noch der Süden ein volles Verständnis hat.

Das erzählende Altarbild von Italien, auf welches öfter schon vorläufig hingedeutet werden mußte, hat in manchen Beispielen nicht nur die höchsten Kräfte der Kunst überhaupt in seinem Dienste gehabt, sondern auch dieselben zum völligen Ausreifen des Dargestellten bewegen können. Es entstand eine Reihe von Werken, welche künstlerisch vollkommen sind und zugleich dem religiösen Gefühl des ganzen Abendlandes bis heute rein und ohne allen Vorbehalt entsprechen. Große Förderniße kamen der Altarmalerei zu Hilfe: der Vorgang des kirchlichen Fresko gewährte einen Antrieb zum Einfachen und Mächtigen; das Darstellen ganzer Cyklen heiliger Geschichten von der Kirchenwand bis zur Bücherminiatur gestattete ein Bewußtwerden und eine Auswahl des Wünschenswertesten; die nämlichen Werkstätten aber, aus welchen die heiligen Geschichten hervorgingen, schufen für die Altäre auch die Madonnen mit Heiligen und Engeln, und eine Fülle von Kunstmitteln wurde für beide Gattungen von Aufgaben gemeinsam gewonnen. Endlich ließe sich noch eine zeitliche Thatsache konstatieren: nachdem einige

Hauptscenen der Passion von frühe an ein Recht auf die Altäre gehabt hatten, erscheinen mit den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die erzählenden Altarbilder überhaupt als in Zunahme begriffen, und in der florentinischen Kunst wäre dies vielleicht in bestimmter Quote nachzuweisen, zugleich mit dem wachsenden Kraftbewußtsein der Maler im Ganzen und mit ihrer Fähigkeit des Momentanen insbesondere. Allerdings traf diese Bewegung zusammen mit jener oben (S. 48) besprochenen Neigung zu einem größeren Maßstab der Figuren, während doch für die meisten Altäre die Breite eine gegebene war und nur die Höhe zunehmen konnte. Nur zu oft entschloß man sich dann bei schmalem Hochformat, ähnlich wie im Gnadenbild, zu himmlischen Erscheinungen, mit welchen sich der Vorgang unten in Beziehung zu setzen hatte, und wünschbarer wäre es gewesen, die Erzählung in einem Quadro, d. h. in einem gleichseitigen Viereck abzuschließen, wie Rafael in seiner Grabtragung that, wobei noch ein abgetrenntes Oberbild als Lunette möglich blieb.

Einen besonders deutlichen Wink in dieser Sache gewähren die religiösen Bilder für den Privatbesitz. Außer der Kirche und ihren Altären war nämlich die Hausandacht und bald auch die wachsende Kennerschaft den heiligen Erzählungen ebenfalls in hohem Grade günstig geworden, und manche der ruhmvollsten Bilder wurden nicht für die Kirche, sondern für das Haus des Reichen geschaffen, wovon an anderer Stelle zu reden ist; diese alle aber haben weder starkes Hochformat, noch obere himmlische Gruppen, und es genügt ein Blick auf Tizians Ecce homo, Grabtragung und Emmaus, auf Correggios Gethsemane und Ecce homo, auf die berühmten Taufen Christi von Cesare da Sesto und Paris Bordone u. s. w., um sich zu überzeugen, wie es Künstler und Besteller hielten, wenn sie völlig frei waren.

Ob die Kirche über den Sachinhalt erzählender Altarbilder sich irgend einen besonderen Entscheid vorbehielt, wissen wir zufällig nicht zu sagen. Uebrigens sind bei weitem nicht alle aus Kirchen stammenden Bilder auch Altarbilder gewesen, selbst wenn der Inhalt es gestattet hätte. (Vergl. Correggios Pietà und Martyrium des heil. Placidus und der heil. Flavia, Galerie von Parma.)

In der Zeit der Hochblüte mag die Entstehung eines erzählenden Altarbildes oft von der Nähe und dem Ruhm eines namhaften Meisters abgehangen haben. Später, in den Zeiten der Entartung, traute sich dann jeder alles zu, und die schwierigsten Scenen fanden kecke Besteller und Exekutanten.

Was wir nun folgen lassen, ist nur eine Reihe flüchtiger Bemerkungen über eine Anzahl wichtiger erzählender Bilder, vorzugsweise nach dem Sach-

inhalt. Von religiöser, künstlerischer und kunsthistorischer Seite sind diese Werke so oft und gründlich besprochen worden, daß sich kaum noch Neues hinzufügen ließe. Diejenige Hauptfrage aber, welche sich nun noch erheben würde, läßt sich höchstens hie und da mit Vermutungen beantworten: wie weit in jedem Falle der Künstler oder der Besteller für ein erzählendes Altarwerk den Entscheid gab, und für welches heilige Ereignis.

Zunächst wird zu fragen sein, welche Momente aus dem so häufig monumental dargestellten Marienleben auf Altäre gelangten? Den Geschichten des heiligen Elternpaares Joachim und Anna wird man wohl hier nie begegnen,*) während auf Gnadenbildern Anna oft mit Maria zusammen vorkommt. Erzählende Altarbilder beginnen erst mit Marien Geburt, und soweit unsere Kenntnis reicht, sind diese Wochenstuben nicht Werke von solchem Eindruck, daß sie neben den entsprechenden wundervollen Fresken eines Ghirlandajo, eines Andrea del Sarto und auch noch eines del Pacchia aufkommen könnten, wo eine rein häusliche Scene so schön und in ihrer Weise ideal ausgestattet zu sehen ist. Streng im Aufbau der Komposition und klassicistisch in den Formen schildert dann später Sebastiano del Piombo den Gegenstand in der Malerei der Altarwand der Cappella Chigi (Rom, S. Maria del Popolo, in Oel auf die Mauer gemalt und erst von Salviati vollendet). Als rund abschließendes Hochbild endigt dieselbe oben über einer dichten Wolke mit einem Gott Vater zwischen vielen Engeln, und solche himmlische Scharen über schlichten Ereignissen empfinden wir jetzt als gleichgültig, ja als störend; weiter unten folgt im halbdunkeln Mittelgrunde das Wochenbett, ganz vorn aber, in vollem Licht, das von Frauen und Mädchen gepflegte Kind, für welches ein Badebecken bereitet wird, und in dieser vorzüglich entwickelten Gruppe lebt noch ein wahrer Klang der goldenen Zeit. Marien Tempelgang, eine Aufgabe, welche ohne große Freiheit in der Raumanordnung (mit den fünfzehn Stufen) nicht zu lösen war und auch der monumentalen Malerei stets Sorgen machte, findet sich in keinem namhaften italienischen Altarbilde verewigt. Dagegen ist die Vermählung, das Sposalizio**) mit dem sagenhaften Geleit der Freier, zumal in der umbrischen Schule, offenbar von vorzüglichen Fresken aus (Lorenzo von Viterbo 2c.) auf eine ganze Anzahl von Altären übergegangen (Fiorenzo di Lorenzo, in

*) Das Bild des Carpaccio, ihr Wiedersehen, war nie ein Altarbild.

**) Das Thema als solches stammt wohl nicht so sehr aus dem Cyklus des Marienlebens, als aus der im 15. Jahrhundert zunehmenden Andacht zum heil. Joseph, und sowohl Perugino als Rafael malten ihre betreffenden Bilder für Josephsaltäre.

S. Girolamo zu Spello; Perugino, im Museum von Caen 2c.), bis Rafael dem Moment alle nur irgend denkbare Schönheit und Weihe abgewann in seinem Jugendbilde für Città di Castello (Brera). Auch in Oberitalien, neben den Fresken des Luini (Saronno) und des Gaudenzio (S. Cristoforo in Vercelli; Kirche von Legnano?) entstanden ansehnliche Altarbilder des Sposalizio, so dasjenige ebenfalls von Gaudenzio im Dom von Como. Und nun wird man nichts dabei verlieren, wenn man in diesen drei ähnlichen, aber unter sich doch unabhängigen Malereien des mächtigen Lombarden die Charaktere und den Moment ganz anders als bei Rafael und doch wiederum eigentümlich wahr und erhebend gegeben findet. Eine Vorarbeit Gaudenzios zu diesen Bildern mag man erkennen in dem kleinen grau in grau gemalten Sposalizio der Ambrosiana; die Freier, ziemlich derbe Bursche, haben hier mit ihrem Stäbebrechen das Uebergewicht, und Elemente dieser Art mußte der Meister von sich ausscheiden, bevor er zu jenen weihevollen Schilderungen schritt.

Von der Annunziata und ihrem unvergleichlichen Werte als Aufgabe der hohen Kunst ist schon bei früheren Anlässen (S. 45. 66) die Rede gewesen. Kirchen und einzelne Altäre in Menge sind Marien Verkündigung geweiht, und Meister aller Schulen haben das Beste ihres Empfindens und Könnens in den Gestalten des Erzengels und der Jungfrau walten lassen. In weitern Beigaben, wie z. B. himmlische Strahlen, Gott Vater, Taube, Cherubim 2c. ist das 15. Jahrhundert (florentinische Bilder seit Filippo Lippi) noch sehr mäßig und hält dafür noch einen kleinen Maßstab der Ferne inne, so daß der Eindruck der beiden Hauptfiguren und ihrer Zwiesprache nicht davon beeinträchtigt wird. Wie sich nun auch sonst die Vorliebe und die Kraft für bestimmte Aufgaben öfter in bestimmten Gegenden Italiens besonders zu koncentrieren scheint, so mag für die Annunziata z. B. die Romagna genannt werden mit den Werkstätten von Bologna (Francia und sein Bild in der Brera), Forli und andern Städten jener Gegend, wie es die dortigen Kirchen und Sammlungen ausweisen (Palmezzano, Morolini u. a.). — Die in neuerer Zeit als Jugendwerk des Lionardo in Anspruch genommene Verkündigung in den Uffizien erscheint, bei hohem Werte im Einzelnen, doch in der allgemeinen Anlage zu sehr von der sonstigen florentinischen Art abhängig, als daß dieselbe der gewaltigen Kraft des Lionardo in ihrer jugendlichen Gährung zuzutrauen wäre.

Wie durch eine besondere kirchliche Sitte die Madonna zwischen Heiligen bisweilen, ohne Gabriel, doch im Sinne einer Annunziata dargestellt

ist, wurde oben (S. 45) erwähnt. Anders verhält es sich dann, zur Zeit der Hochblüte, mit zwei von den drei berühmten Verkündigungsbildern des Andrea del Sarto im Pal. Pitti. Der Meister will nämlich wirklich den Moment des Ave Maria darstellen, benimmt aber demselben die Stille und Einsamkeit, in dem einen Bilde durch Beigabe zweier weiteren Engel und entfernter profaner Figuren, in dem andern durch Hinzufügung des Erzengels Michael und des S. Benedikt unmittelbar hinter den zwei Hauptgestalten, ohne daß sie nur von deren Zwiesprache irgend ergriffen erschienen. Keine Schönheit jener Engel, keine virtuose Behandlung kann diese Rücksichtslosigkeiten gut machen. (Das dritte Bild, die ehemalige obere Lunette des großen Achtheiligenbildes von Berlin, enthält nur Gabriel und die Jungfrau.) Der einfache Mariotto Albertinelli (Florenz, Akademie), ohne die Schönheit des Andrea, giebt die Verkündigung viel überzeugter und überzeugender. Spätere, zumal wenn es galt, den obern Ausgang eines Hochbildes auszufüllen, fügten dann eine große himmlische Gruppe bei, etwa einen Gott Vater mit daherstürmenden Engeln und Cherubim, und hoben damit auf andere Weise jegliche Weihe und Stille in dem Ereignis auf. Bei einem Venetianer der Nachblüte (Tintoretto?) wird der zu der Jungfrau hereindringende Gabriel selbst von einem großen Schwarm von Engeln und Putten verfolgt.

Marien Heimsuchung ist in Darstellungen, welche je für ihre Zeit und Schule ersten Ranges waren, auf Altäre gelangt, mehrerer herrlichen Werke für die Hausandacht (Palma Vecchio, Galerie von Wien ꝛc.) nicht zu gedenken. Mit der bloßen Begrüßung einer alten und einer jungen Frau unter einem Hallenbogen hat Mariotto (Uffizien) durch Adel der Empfindung einen unvergeßlichen Eindruck hervorgebracht. Andere haben eine weitere bauliche Umgebung und Begleiterinnen, auch wohl den Zacharias hinzugezogen und damit dem Hergang etwas Trauliches, wie von einer fröhlichen Ankunft verliehen. In dem herrlichen Ghirlandajo des Louvre kann man die beiden mit anwesenden Gestalten als Dienerinnen oder (mit dem Katalog) als Maria Salome und Maria Cleophä deuten, jedenfalls ist die Gruppe dieser vier Frauen eine rechte Probe edler florentinischer Menschheit vom Vorabend der höchsten Kunstentwicklung. Dann hat Sebastiano del Piombo in seiner Heimsuchung (ebendort, zwar frühe an Franz I. gelangt, aber, obgleich Kniestück, doch wohl als Altarbild gemalt) vielleicht die höchste Gestaltung erreicht, deren der Moment in mehreren Figuren fähig war; auch hier zwei begleitende, betende Frauen und aus einiger Ferne herbeikommend Zacharias. Noch Pontormo hat seine Heimsuchung (ebenfalls im Louvre) im Geist eines Fra

Bartolommeo und Andrea del Sarto frei zu konzipieren gewußt. Rafaels großes Bild (Madrid; gemalt für den päpstlichen Kämmerer Branconio d'Aquila, übrigens völlig als Altarwerk empfunden), welches nur Maria und Elisabeth in offener Landschaft enthält, möchte im Seelenausdruck der beiden doch alle übrigen Darstellungen aufwiegen. In der Ferne, an einem Strom, sieht man die Taufe Christi, als gemeinsames Ereignis der Zukunft für die Söhne der beiden Frauen.*)

Auf allen Stufen und Graden der Einfachheit und reichsten Vollständigkeit, vom kleinen Hausandachtsbilde bis zum mächtigen Altarwerk ist sodann geschildert worden die Anbetung des neugebornen Kindes, welche zu einer Anbetung der Hirten wird, sobald das Bild einen gewissen Umfang erreicht. Außer den Hirten finden sich dann auch Heilige hinzu, besonders S. Hieronymus (welcher ja in Bethlehem ausgelebt hatte), dann Engel, Putten und kniende Stifter; volkstümliche Andacht und Phantasie haben hier keine Grenzen, und für die festlichen Zeiten um Weihnacht hatte manche Kirche auch schon ihre plastische Gruppe dieses Inhaltes, das Presepio, bereit. Vor der Anbetung der Könige hat der Moment den Vorzug der größeren Innigkeit — gegenüber der Feierlichkeit — voraus, und auch den der frühesten willentlichen Darstellung des italienischen Rassevolkes in seiner Armut und seiner Schönheit, vom greisen Hirten bis zum jungen Hirtenmädchen; die Scene kann reiner in Rührung und Freude aufgehen; es sind die Armen, aber sie sind die ersten Zeugen, und Engel haben es ihnen verkündigt. In aller Kundigen Gedächtnis haften unzerstörbar Darstellungen wie die des Ghirlandajo, des Lorenzo di Credi, des Spagna, und weltberühmt ist Correggios „heilige Nacht," nur daß hier die Hirten weniger von Andacht als von Bewunderung bewegt erscheinen. (Das Ausgehen des Lichtes vom Kinde hatte bekanntlich die Kunst des Nordens schon früher und nicht ohne Erfolg durchgeführt).

Mit der Anbetung der Könige, etwa von Gentile da Fabriano an gerechnet, übernahm die Altarmalerei schon ein großes Stück aus der Phantasie des Spätmittelalters und vermehrte jetzt diesen Besitz gewaltig durch die nunmehrige Lebenswirklichkeit und reiche Charakteristik. Man darf beinahe sagen: mit der bewaffneten und unbewaffneten Gefolgschaft der heiligen Könige, auch mit den Menschen und Lasttieren der weiten Ferne hat der

---

*) Ein Bild der Belle Arti zu Siena, in seiner Art sehr ausgezeichnet, von Girolamo del Pacchia, enthält unter einer und derselben Halle im Vordergrunde die Verkündigung, hinten die Heimsuchung; eine Art von Unbefangenheit für einen damaligen Altar, welche hier durchaus erwähnt werden muß.

Realismus hauptsächlich seinen Einzug in die Kunst vollbracht. Und auch die farbige Rasse ist mit eingedrungen, der „Mohrentypus,“ welchen man dann noch im 15. Jahrhundert bis zur Anmut weiter gebildet findet in Mantegnas Mohrin am Gewölbe der Camera degli Sposi zu Mantua. Zugleich aber umzog das Fresko ganze Räume mit dem Zuge der Könige des Ostens (Benozzo Gozzoli die Kapelle der Medici im Palazzo Riccardi zu Florenz; später Gaudenzio eine der Kapellen des Sacro Monte von Varallo, noch in den Resten wichtig), die Altarmalerei aber mußte nun vor allem auf Disziplinierung und Gliederung dieses Reichtums ausgehen. In seinem nur bis zur braunen Untermalung gediehenen Bilde (Uffizien) versetzte Lionardo Mutter und Kind definitiv in die Mitte des Raumes und umgab sie mit einem strengen Halbkreis von Stehenden, Gebückten und Knienden, bei welchen man bereits ahnt, welche Skala des Ausdruckes ihnen zugedacht war. Von dieser Komposition ist dann (ebendort) die große Anbetung des Filippino Lippi sichtbar bedingt, und noch einmal und von einer ganz andern Seite her hat Cesare da Sesto (Museum von Neapel) die Scene von Grund auf neu empfunden und mächtig symmetrisch aufgebaut. Wer aber die Aufgabe überhaupt für erschöpfbar und durch diese und andere Altar-Kompositionen der goldenen Zeit für wirklich erschöpft halten möchte (der Fresken nicht zu gedenken,*) der darf einstweilen überlegen, daß in der späteren Zeit Paolo Veronese noch fünf und Rubens noch zwölf große Bilder dieses Inhaltes geschaffen haben.

Die Darstellung des Christuskindes im Tempel (durch welche jetzt auf den Altären die Beschneidung mehr und mehr verdrängt wurde; Beispiele derselben jedoch von Bramantino und Bagnacavallo im Louvre) wird ihre höchste Wirkung am ehesten üben können, wenn Maria, der greise Simeon und etwa noch die Prophetin Hanna nur mit wenigen Begleitern auftreten

*) Wie gering man im ganzen das rafaelische Element in den sogenannten arazzi della scuola nuova des Vatikans taxieren möge, so glauben wir doch, daß wenigstens der Teppich der Anbetung der Könige größere Ansprüche machen kann. Die heilige Familie nimmt vor einem Gemäuer die Mitte des Bildes ein; links die Gruppe der Asiaten, alle in einem und demselben heftigen Zug auf die Kniee geworfen, mit vorgestreckten Armen; in der Gruppe rechts, wo Bewegung und Ausdruck, Gestalt und Tracht individuell abgestuft sind, hat Rafael, wie uns scheint, ein anderes Volk und zwar die Hellenen andeuten wollen. — In neuester Zeit ist G. Frizzoni (Arte italiana del rinascimento, S. 216 f.) die Komposition dem Baldassar Peruzzi zuzuschreiben geneigt, und wenn sich dies irgend wahrscheinlich machen ließe, so wären wir die letzten, dem ehrwürdigen, vom Unglück so oft verfolgten Meister seinen Ruhm abzustreiten. (Wichtige, aber für diese Frage doch nicht entscheidende Handzeichnung in der fürstlichen Sammlung zu Sigmaringen.)

(Francia: Palazzo Comunale von Cesena; Carpaccio: in der Akademie von Venedig das leuchtend schöne Bild mit den drei Musikengeln). Andere haben den so leisen Bezug der Hauptpersonen übertönt durch Anwesenheit einer Anzahl von Heiligen zu beiden Seiten, so der (bis heute unbekannte, wahrscheinlich florentinische) Meister des betreffenden wichtigen Bildes in der kapitolinischen Galerie. Weit über allen aber steht hier Fra Bartolommeo in dem Bilde der Galerie von Wien; die höchste Funktion ist hier dem Christuskinde auf den Armen des Simeon erteilt; während dieser zu Maria redet, spendet es den Segen und deutet mit der Linken auf die Brust; als Aequivalent gegenüber von Maria und Simeon sieht man Joseph, Hanna und die heil. Katharina von Siena. Neben der Tiefe und Schönheit der Charaktere ist hier schon in der bloßen Anordnung und in der Lichtverteilung ein höchster Wohllaut erreicht.*)

Der Kindermord von Bethlehem wäre wohl auf keinen Altar gelangt, wenn nicht an Ort und Stelle Reliquien der Santi Innocenti vorhanden gewesen wären. Nun war allerdings der gewaltsame Tod das einzige mögliche Prädikat dieser Kinder, und doch sollte man denken, die damals sonst so kühne Allegorik hätte ein anderes Motiv der Darstellung finden müssen, wenn nicht einzelnen Malern daran gelegen gewesen wäre, gerade an dem furchtbaren Ereignis ihre „Kunst“ zu zeigen. So hat es wohl schon Matteo di Giovanni von Siena gemeint (wenn auch übel getroffen) in seinen drei bekannten Bildern in S. Agostino und a' Servi zu Siena und im Museum von Neapel. Das 16. Jahrhundert mied dann die Grimassen und sonstigen Excesse und wußte sich besser zu helfen (Mazzolino da Ferrara in einem Bild, dessen Verbleib uns unbekannt ist; Bonifazio Veneziano in einem Altarbild der Akademie von Venedig), und das bekannte Gemälde des Daniele da Volterra (Uffizien) verdient jedenfalls den diesem Meister durchweg gebührenden Ruhm der gründlichen Komposition und Ausführung in einer Zeit, da sonst überall die Flüchtigkeit einriß. Er stiftete dasselbe als Andenken in seine Heimat, und es gelangte wenigstens in die Kirche S. Pietro zu Volterra.**) — Die in einem berühmten Stich überlieferte Komposition Rafaels

*) Der große Wiener Katalog, welcher an entbehrlichen Thatsachen so reich ist, meldet nicht, ob das Bild oben beschnitten worden ist; auf den Stichen ist nämlich noch eine Nische beigegeben mit Halbkuppel.

**) Vasari XII, 97. Vita di Ricciarelli. — Soll das Bild schon akademisch heißen? Wünscht man es ungemalt? so lasse man hören. — Eine sehr freie Anregung von Seiten Rafaels, durch den berühmten Stich des Marcanton, kann ja wohl zugegeben werden. — Später hat Daniele, und wiederum sehr frei, auf Guido eingewirkt.

hatte inzwischen schon längst, ohne einen Gedanken an einen Altar, den Moment erledigt durch Vereinfachung, Mächtigkeit und Schönheit innerhalb des Schrecklichen. Moretto hat in einem Altarbild von S. Giovanni Evangelista zu Brescia zwar den Hergang nicht besonders glücklich entwickelt, wohl aber einen ergreifenden sinnbildlichen Abschluß gefunden: oben in Wolken, über seinen geopferten Kindheitsgenossen, erscheint das Christuskind und zeigt das Kreuz.

Die Flucht nach Aegypten, früher nur in den Freskocyklen des Marienlebens üblich, hat ihre reichliche Zeit erst im 17. Jahrhundert erlebt, als mächtige Historienmaler zugleich das Ziel verfolgten, die Landschaft großartig mitwirken zu lassen. Allein schon frühe, an den Grenzen der italienischen Schweiz und vielleicht nicht ohne Einfluß deutscher Darstellungen, sieht man, und zwar auf Altären, die dahinziehende Familie, mit der Mutter auf dem Tiere, wenigstens in vereinzelten Beispielen; so in der Madonna del Sasso bei Locarno das Werk des Bramantino, und im Dom von Como das des Gaudenzio, wo die Reise einem Triumphzug gleicht, welcher dem Beschauer entgegenkommt: herrliche Engel schreiten voran und führen das Tier, andere folgen als Geleit, zum Teil in der Luft schwebend. — Die Ruhe auf der Flucht ist oft nur eine landschaftlich reicher umgebene heilige Familie und hat der Hausandacht angehört: so vielleicht das schöne Bild des Andrea Solario (Galerie Poldi zu Mailand), wo Joseph, wahrscheinlich mit den Zügen des Stifters, der Mutter und dem Kinde Früchte bietet; dagegen stammen die beiden betreffenden Bilder des Correggio erweislich von Altären, sowohl dasjenige in den Uffizien (S. 76) als die berühmte Madonna della Scodella in der Galerie von Parma. Letzteres ist wohl die unruhigste „Ruhe auf der Flucht,“ welche je gemalt worden, aber in Farbe, Licht und Luft vielleicht das höchste Wunderwerk des Meisters, dessen sämtliche übrige Eigenschaften hier ebenfalls in ihrer Fülle mitwirken, auch seine Lieblichkeit. Welche Worte könnten auch nur diese Waldnacht schildern, durchzogen von magischem Licht, diese Engel, die in jugendlichem Scherz die Zweige der Palme niederbeugen, von welchen Joseph die Früchte für das Kind gepflückt hat; denjenigen, welcher in erhellter Ferne das Tier an einen Baumstamm bindet, endlich den bekränzten Quellgenius, aus dessen Urne die Mutter den Trank für das Kind in ihrer Schale fassen wird! Der schon sehr herangewachsene Bambino ist allerdings etwas gewaltsam zwischen Mutter und Pflegevater geteilt und schaut überdies von beiden hinweg aus dem Bilde heraus. Was gäbe man darum, wenn man erfahren könnte, wie den da-

maligen Parmesanern (1526—1528) der unsägliche und ganz neue Zauber dieser Malerei bewußt wurde!

Der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel erscheint als Gegenstand der Altarmalerei der goldenen Zeit kaum anderswo als bei Mazzolino, welcher bekanntlich die möglichst figurenreichen Scenen liebte; sein Bild von 1523 (Museum von Berlin) wurde für einen Altar in S. Francesco zu Bologna gemalt.*) Das Thema an sich wurde nicht gemieden und kommt in großen Fresken vor, z. B. als Gegenstück zum Sposalizio; doch hat es das innere Bedenken gegen sich, daß die geistige und seelische Ueberlegenheit Eines über Viele im Gemälde, da man sein Wort nicht hört, kaum mehr darstellbar sein wird. Einer höheren poetischen Auffassung standen jedoch auch Lösungen offen, wobei man frei blieb von der äußerlichen Wahrscheinlichkeit jener Scene im Tempel (Luc. 2, 46). In einem Altarbild der Akademie von Venedig, welches dem Giovanni da Udine, neuerlich aber auch noch Andern (z. B. dem jüngeren Pennacchi) zugeschrieben worden ist, thront der jugendliche Christus vor einer Apsis auf hohem Marmorsessel, mit erhobener Rechten, unten in eifrigem Verkehr acht Männer mit Büchern, zum Teil schon Ueberzeugte; dann aber weiter nach dem Beschauer zu, vor einer Balustrade, stehen als mächtiges künftiges Gefolge Christi bereits die vier großen Kirchenlehrer, darunter ein besonders grandioser S. Hieronymus; die Kirche hat, wie man sieht, an dem Thema weiter gedichtet. — Das berühmte Halbfigurenbild der „Schule Lionardos“ in der National Gallery ist kein Altarbild gewesen und deshalb an anderer Stelle besprochen worden; ohnehin trägt es mit Unrecht die Erklärung als eines Christus unter den Schriftgelehrten; die Hauptgestalt ist kein Knabe, sondern entspricht einem erwachsenen Engel, und die übrigen vier Anwesenden sind eher Gläubige als Pharisäer, und nicht zu diesen, sondern aus dem Bilde zum Beschauer spricht und argumentiert die wunderbare Mittelfigur; alles auf dunklem, neutralem Grunde, streng auf das Wesentliche beschränkt und um so größer in der Wirkung.**)

Die Taufe Christi, als erhabener Anfang seines Amtes, hatte schon seit den Baptisterien der letzten Römerzeit ein altes Vorrecht auf

*) Vasari IV, 245, Vita di L. Costa.

**) Ein Gegenstück zum Christus unter den Schriftgelehrten, welches jedoch, und zwar früher und bei verschiedenen Schulen, nur in Fresko vorkommt, ist die heil. Katharina, laut Vasari (II, 62, Vita di Buffalmaco) quando essa, . . . disputando, convince e converte certi filosofi alla fede di Cristo. Dann das figurenreichere Fresko des Appartamento Borgia im Vatikan, von Pinturicchio.

feierliche Darstellung im ganzen Abendlande, und für die italienische Altarmalerei des 15. Jahrhunderts war es eine der großen Proben ihres besonderen Könnens in nackter Idealbildung. Noch herb, aber offenbar mit dem redlichsten Ernst stellt Piero della Francesca (National Gallery) den betenden Christus völlig nach vorn, den herbeischreitenden Täufer völlig im Profil gesehen dar; daneben eine naiv anmutige Gruppe von drei Engeln. Diese Engel kommen schon in der byzantinischen Kunst vor, und zwar betend; bei Piero scheint wenigstens einer davon zu singen; in der Folge (und doch auch schon bei Fiesole) werden sie dann meist damit beschäftigt, das Gewand Christi zu halten. — Auffallend asketisch, vielleicht gemäß einer besonderen Stimmung und Ueberzeugung, hat hierauf Verrocchio die beiden Hauptgestalten gegeben, in dem berühmten Bilde (Florenz, Akademie), auf welchem der eine der zwei Engel von seines Schülers Lionardo Hand herrührt. — Das Prachtbild des Giovanni Bellini in S. Corona zu Vicenza, bei aller Schönheit des genau in der Mitte stehenden Christus, der drei Engel und des oben erscheinenden Gott Vaters, hat doch nicht dieselbe Weihe, schon weil der Täufer zu unbedeutend ausgefallen ist und von Christus nicht beachtet wird.*) — Mit dem 16. Jahrhundert erreicht dann Francia (1509, Bild in Dresden) vielleicht das, was keiner mehr so erreicht hat, auch nicht Andrea del Sarto in seinen Fresken des Scalzo in Florenz, nämlich eine höchste Idealität des halbknienden Täufers; das Gemälde hat sehr gelitten, aber seine Gedankenschönheit in dem reinen Umriß der Christusgestalt, in der Andacht der beiden Engel und in der Hingebung des Johannes spricht doch noch vernehmlich. — Die beiden berühmten Taufen Christi von Cesare da Sesto (bei Duca Scotti in Mailand) und Paris Bordone (Brera) sind nicht mehr für Altäre, sondern für den Hausbesitz entstanden, und zwar offenbar als hohe Probleme der Malerei. Wenn dann weiterhin das Thema, und nicht bloß auf den Altären, sehr zurücktritt, so ist dies Versäumnis bekanntlich durch das 17. Jahrhundert und in dessen Sinn höchst glanzvoll nachgeholt worden. (Guido Reni, Albani, Maratta.)

---

*) Das Thema muß im damaligen Venedig besonders gepflegt worden sein; Ridolfi nennt bei Giovanni Bellini noch zwei andere Taufen unter der Bezeichnung: il Salvatore al Giordano (wovon eine vielleicht das Bild im Belvedere), und dann noch das Bild des Cima, auf dem Hochaltar von S. Giovanni in Bragora, wo es sich noch heute befindet; wenngleich im Ganzen schwächer als Bellini, doch von großer Schönheit in den Köpfen der Engel; auch der Christuskopf steht demjenigen des segnenden Christus des Cima (Dresden) nicht nach. — Auch der Fresken dieses Inhaltes ist hier zu gedenken: von Mantegna gab es zwei Taufen Christi, in der Kapelle des vatikanischen Belvedere und zu S. Andrea in Mantua, in der eigenen Kapelle des Meisters.

Andere Ereignisse aus dem so hoch bedeutsamen Leben des Täufers scheinen kaum auf Altäre gelangt zu sein, auch nicht sein Martyrium. Aber sogar das Erdenwallen Christi bis zur Passion ist im Grunde nicht häufig der Gegenstand der Altarmalerei geworden, und eine eigentliche Uebung knüpfte sich nur an wenige Ereignisse desselben, ohne daß es möglich wäre, über die Auswahl, welche bei Bestellern und Malern gewaltet haben mag, ins Klare zu kommen.*) Man vergegenwärtige sich z. B. nur den neutestamentlichen Cyklus der sixtinischen Kapelle, welcher noch keiner von den vollständigen ist, um in Fresko eine ganze Anzahl von Momenten — allerdings zum Teil nur als sekundäre Ereignisse in der Ferne — dargestellt zu finden, welche man kaum je auf einem Altar antrifft. Den Berufungen des Petrus und Andreas, des Jakobus und Johannes zum Apostelamt, der Verleihung der Schlüssel, wie wir sie hier in großen Wandbildern des Ghirlandajo und Perugino vor uns sehen, entspricht z. B. als Altar — soweit unsere Erinnerung reicht — nur das Prachtbild des Basaiti (Akademie von Venedig), wo Christus zwischen Petrus und Andreas am Strande stehend die eben aus ihrer Barke gestiegenen Brüder Jakobus und Johannes empfängt, welchen auch ihr Vater Zebedäus zu folgen im Begriffe ist. (Die beträchtlich kleinere Wiederholung in der Galerie von Wien ist eine in allem Einzelnen sehr freie und geistvolle Variante, wahrscheinlich für die Hausandacht.) Will man nun auf ein Motiv der Stiftung raten, so war es vielleicht kein anderes, als daß der zu etwas Großem entschlossene Donator Giangiacomo hieß und seine Namensheiligen ehren wollte; ähnlich aber mag es sich auch in andern Fällen verhalten haben, nur daß nicht immer ein Anblick von dieser naiven venetianischen Art entstanden ist, welche ja wohl das mögliche Pathos nicht erschöpft, aber in mehreren Gestalten eine so reine Empfindung wiedergiebt und in solcher Tonstimmung. Zahlreiche höchst bedeutende Momente des Neuen Testamentes, welche der nordische, doppelseitig und oft in vielen Abteilungen bemalte Altar, und welche vollends die nordische Bilderfolge in Holzschnitt bereitwillig auf sich genommen hat, sind wohl in Italien überhaupt nie und auf Altären vollends nicht zum Ausdruck gekommen. Die edle psychologische Aufgabe z. B. der Samariterin mit Christus am Brunnen ist sehr schön gelöst worden für die Hausandacht (Moretto, geringer bei Garofalo, dann Meister des 17. Jahrhunderts), aber nicht für Altäre. Der die

*) Die Parabeln Christi kamen auf keinen Altar, während unter den Bildern für den Hausbesitz die Geschichten vom verlorenen Sohn, vom reichen Mann und armen Lazarus, vom barmherzigen Samariter, öfter aus berühmten Werkstätten, eine bedeutende Stelle einnehmen.

Kinder segnende Christus, gewiß ein würdiger Moment für solche, und überdies schon bei den Byzantinern dargestellt, kommt in Italien überhaupt nicht und sogar im Norden erst vor, seit man dort auf die bisher herrschende Kinderwelt der Sippschaft Christi*) verzichten mußte (Cranach). Die Heilungswunder Christi, z. B. der Teich von Bethesda, welcher später so wichtige Darstellungen auf großen Tuchflächen an den Wänden oder auf den Orgelflügeln venetianischer Kirchen finden sollte (Tintoretto in S. Rocco, Paolo Veronese in S. Sebastiano), fehlen auf den Altären so viel als völlig, und auch von den Auferweckungswundern hat weder dasjenige des Jünglings von Nain noch das der Tochter des Jairus, sondern nur die Erweckung des Lazarus zu namhaften Altarbildern Anlaß gegeben, nachdem der Gegenstand schon seit Giotto in berühmten Fresken behandelt worden war.

Hier tritt nun Sebastiano del Piombo mit einem bekannten Werke ersten Ranges (National Gallery) hervor, welches für einen Altar in Narbonne bestimmt war und in thatsächlicher Konkurrenz mit Rafaels Transfiguration gemalt worden ist. Wenn man die gehässige Denkweise Sebastianos und seiner Umgebung überhört — wie man sie ja ignorieren kann — und sich zu einem möglichst objektiven Urteil über das Gemälde entschließt, so wird man in der mit so vieler Reflexion angeordneten Hauptpartie auch die Züge wirklicher Inspiration und Größe nicht verkennen, vor allem in der Gestalt und Wendung des Christus, dessen gegen Lazarus ausgestreckte Linke das besondere Machtgebot der Belebung ausdrückt, so wie die erhobene Rechte das allgemeine. Die Jünger samt den Schwestern des Lazarus gewähren samt den zwei vorn Knienden (Petrus und Magdalena) eine vortrefflich gesteigerte Einfassungsgruppe für die Hauptgestalt. Nun aber begann offenbar die Schwierigkeit, indem die Komposition zwei verschiedene Urheber verrät; Sebastiano scheint für den Lazarus samt zwei Nebenfiguren die Hilfe des MichelAngelo verlangt oder von Anfang an als einbedungen angenommen

---

*) Als „Sippschaft Christi" oder „heilige Sippe" bezeichnet man gegenwärtig die in Plastik und Malerei des Spätmittelalters im Norden so häufige Darstellung der Apostel als Kinder samt ihren Müttern, auch wohl ihren Vätern, versammelt um Maria mit dem Christuskinde. In Italien war uns dieselbe nie begegnet, bis wir durch eine Photographie aufmerksam gemacht wurden auf ein bedeutendes Bild, vielleicht ein Jugendwerk des Gaudenzio Ferrari, in der Pfarrkirche von Grignasco (Thal der Sesia). So unabhängig dasselbe in jeder Beziehung von aller nordischen Anordnung und Ausführung erscheint, darf man sich dabei doch um des Inhaltes willen jener nicht ganz geringen Anzahl oberdeutscher Schnitzaltäre erinnern, welche in die subalpinen Thäler eingedrungen sind, und die Anregung zum Thema möchte der italienische Maler wohl durch ein solches nordisches Werk empfangen haben.

zu haben,*) und dieser verlangte wahrscheinlich eine völlig akademisch entwickelte, nackte und durch nichts verdeckte Figur, und nicht eine erst aus dem Grabe auftauchende im Leichentuch. Bei einer Meisterschaft in allen Teilen, die niemand leugnet, drängt sich nun zunächst diese gelehrte erkältende Berechnung auf, bis zur großen Zehe des rechten Fußes, welche die Binde vom linken abstreifen hilft. Wer eine wirkliche Erweckung des Lazarus sucht, wird in dem teilweise so unbeholfenen Bilde des Garofalo (Pinakothek von Ferrara) viel eher sein Verlangen erfüllt finden.

Und nun ist das Werk des Sebastiano auf alle Zeiten in der Lage, das Gegenstück zu Rafaels Transfiguration vorstellen zu müssen. Ueber dies letztere Werk versagen wir uns hier jede weitere Betrachtung und weisen nur auf Einen Vorgänger hin, der uns den Höhestand der bisherigen Darstellungen der Verklärung vergegenwärtigt: Giovanni Bellini (Museum von Neapel). Hier fehlt noch die gewaltige Antithese der unteren Scene mit dem besessenen Knaben, auch sind Christus, Moses und Elias nach alter Sitte ruhig auf der Erde stehend, nicht schwebend dargestellt, und die drei Jünger sind sogar etwas ungeschickt angeordnet, aber das Ganze atmet in allen Teilen tiefen Ernst und Treue, und wenn der Meister auf das wunderbare Leuchten des ganzen Hergangs verzichtet und das Ganze in eine seiner schönen Landschaften unmittelbar nach Sonnenuntergang versetzt hat, so konnte er wenigstens auf die herrliche Gestalt Christi im lichten Gewande einen ganz mächtigen Ton legen. Aus einer Scuola von Venedig, aber nicht sicher von einem Altar, stammt in der dortigen Akademie die Lunette eines Schülers des Bellini, Pier Maria Pennacchi; auf einfachem Luftgrund, in größeren Figuren, steht hier Christus (nicht von bedeutenden Zügen) zwischen Moses und Elias, höchst durchgeführten Orientalentypen, welche auch in Händen und Gewändern ein vorzügliches Studium verraten.

Eine Gegenrechnung derjenigen Geschichten des Neuen Testamentes, welche auf italienischen Altären überhaupt nicht oder nur ganz vereinzelt und zufällig vorkommen, möchte zunächst wohl niemand aufzustellen im Stande sein. Vielleicht wird man bei den Passionsbildern annähernd zu einer Art von Resultat gelangen.

Der Altar, wenn er überhaupt mit Bildwerken geschmückt werden sollte, würde vor allem ein großes und selbstverständliches Vorrecht auf Scenen der

*) Vasari X, 125, Vita di Sebastiano Veneziano, läßt es dem Leser völlig frei, den Anteil des MichelAngelo zu bestimmen: Sebastiano habe das Bild gemalt sotto ordine e disegno in alcune parti di Michelagnolo.

Passion, vom Abendmahl an, gehabt haben, und wir dürften nicht staunen, wenn er überhaupt keine andere Bilderwelt geduldet hätte. Statt dessen begann, wie oben erzählt wurde, die große Vorherrschaft des Gnadenbildes, der Mutter Gottes mit Heiligen (wobei die etwa wünschbare Erzählung in kleinen Figuren in die Predella verlegt war), und endlich die Begeisterung für Krönung und Himmelfahrt.

Das Abendmahl besaß spätestens seit dem 14. Jahrhundert eine wahre Stätte der Herrschaft an den Wänden von Klosterrefektorien; der Ort verlangte nach dem Thema, und öfter haben sich die höchsten Kräfte zu Gebote gestellt. Als Gegenstand der Altarmalerei dagegen mußte das Abendmahl die hier gewohnte Ausdehnung nach der Breite aufgeben und mit derselben auch den Anlaß zu einer vollständigen physiognomischen Entwicklung der Charaktere. Der jetzt aufwärts in Verkürzung gesehene Tisch, die zu beiden Seiten gruppierten, sich teilweise verdeckenden Apostel, der in die Ferne an das obere Ende geratene Christus gestatten der Darstellung nicht die Größe und Weihe, die das Refektorienbild erreichen kann. Immerhin wurde auch für Altäre unvermeidlich gerade das Abendmahl begehrt, und hochbegabte Meister haben sich auch hier als mächtig erwiesen, soweit es jene Schranken erlaubten. Von den darstellbaren Momenten war derjenige, da Christus die Gewißheit des Verrates ausspricht, das Unus vestrum, an sich der vorzüglichste, und Gaudenzio Ferrari hat in einem berühmten Altarbild in S. Maria della Passione zu Mailand*) trotz dieser ungünstigen Anordnung ein herrliches Ganzes geschaffen. Andere Male (Altarbild in der Sakristei des Domes von Novara, auch Fresken an mehreren Orten) bevorzugte er in seiner derbern Weise den Augenblick, da Christus dem Judas den Bissen reicht, welchen dieser sogar mit dem Munde in Empfang nimmt; sonst ist ihm unter den Lombarden eigen, daß Johannes, welchen Lionardo von Christus getrennt hatte, wiederum schlummernd an Christi Brust ruht.**)

---

*) Vom Jahr 1544; auch der Prachtrahmen ist von ihm angegeben. Das Bild besaß offenbar hohe Geltung, und es giebt davon freie Nachahmungen des Bernardino Lanini und des Daniele Crespi. Ueber Gaudenzios Abendmahlskompositionen überhaupt siehe die Abhandlung von Marazza, im Archivio storico dell' arte, Jahrgang 1892.

**) In Venedig sieht man Breitbilder des Abendmahls, auf Tuch, in Kirchen, aber nicht für Altäre. Von dem sonst weit in Italien herumgehenden Einfluß des Cenacolo von Mailand ist hier keine Spur. Paris Bordone (in S. Giovanni in Bragora) ist malerisch gefällig, aber oberflächlich, Tintoretto (in S. Trovaso) gemein; Bonifacio, der sog. Zweite, (in S. Alvise) giebt wenigstens ein würdiges, völlig empfundenes Unus vestrum. (Bei Paris Bordone vorn in der Mitte bereits ein umgeworfener Stuhl, etwa des Judas, welcher sich rechts von dannen macht?)

Bei weitem besser aber eignet sich das Hochformat des Altarbildes für einen dritten Moment, denjenigen der Einsetzung des Abendmahls, der sogen. „Kommunion der Apostel," denn hier war diejenige Anordnung des Hergangs möglich, da sich die Apostel erhoben haben und Christus, die Hostien spendend, in der Mitte zwischen ihnen vorwärts schreitet (Fiesole, in dem Cyklus der kleinen biblischen Bilder der Akademie von Florenz; ganz großartig Signorelli in einem Altarbild der Kathedrale von Cortona; später noch recht interessant Baroccio, in S. Giacomo Maggiore zu Bologna und in der Minerva zu Rom, Kapelle Aldobrandini). Die ganze Aufgabe, wie man sieht, wurde psychisch, dramatisch und optisch eine andere als bei den um den Tisch Versammelten. — Die Fußwaschung, öfter und vortrefflich dargestellt, kann etwa für Altäre des heil. Petrus gemalt worden sein, wegen Joh. 13, 9. (Boccaccino, Akademie von Venedig.)

Mit Gethsemane, mit „Christus am Oelberg" beginnt dann in einer nicht geringen Anzahl von Altarbildern die eigentliche Passion in Gestalt der (zumal bei Matthäus und Marcus) so furchtbar geschilderten Seelenangst. Obschon der Hergang als ein nächtlicher aufgefaßt werden müßte, haben die Maler doch öfter das Tageslicht angewandt, um sich deutlich zu machen; so Perugino (Akademie von Florenz) und Marco Basaiti (Akademie von Venedig), während Giovanni Bellini (National Gallery) wenigstens ein spätes Abendlicht walten läßt; wollte man aber die Nacht festhalten, so mußte ein Licht von dem (laut Luc. 22, 43 erscheinenden) Engel ausgehen, wie denn schon die Byzantiner (laut Malerbuch ꝛc. S. 200) einen „Engel im Licht" mit ausgestreckten Händen über Christus anzubringen pflegten. Einige, z. B. Perugino, gaben dann diesem Engel — mit sehr zweifelhaftem Recht — den Kelch in die Hände, von welchem Christus sinnbildlich spricht. Maler von großer Empfindung mochten in das Haupt Christi einen höchst ergreifenden Ausdruck legen (und Holbein auch in das Händeringen!), im Ganzen aber wird man schließen dürfen, daß ohne den festen Willen andächtiger Besteller, durch die Maler allein, die Scene schwerlich gemalt worden wäre wegen der drei schlafenden Jünger, welche im Bilde fast immer Anstoß geben, wie sie auch irgend angeordnet sein mögen. — Weniger für das Thema an sich als für venetianische Denkweise ist das erwähnte Bild des Basaiti merkwürdig: gemäß dem häufigen Brauch, bei biblischen Scenen auch sonstige Heilige auftreten zu lassen, erscheinen hier ganz vorn, aber diesmal unter einem Bogen stehend, rechts und links je zwei Heilige, welche mit den weiterhin schlummernden Jüngern und dem über einer Felsstufe betenden Christus unleugbar

ein symmetrisches Ganzes bilden, und diesem wird man eine glänzende Gesamterscheinung nicht absprechen, so vollkommen unschicklich diese Zusammenstellung bei einem Gethsemane sein mag. Vielleicht als Ganzes die vorzüglichste Lösung gewährt das Bild des Garofalo in der Galerie von Ferrara, welches auch im Einzelnen zum Besten des Meisters gehört: Christus ebenfalls auf einer erhöhten Felsstufe kniend bildet auch hier mit den drei Jüngern unten eine regelmäßige Gruppe, und die Charaktere sind edler als diesmal bei Basaiti. — Correggio in dem berühmten kleinen Bilde des Herzogs von Wellington (Apsley House, London; vorzügliche Kopie in der National Gallery) malte nicht für einen Altar, gab der Scene das Breitformat und ließ die Jünger in der rechten Hälfte des Bildes in so viel als unsichtbarem Dunkel gegenüber dem hell leuchtenden Christus und dem über ihm schwebenden Engel.

Der Judaskuß und die Gefangennehmung, im Norden so häufig, kommen auf italienischen Altären kaum vor,*) so wenig als die Vorführung Christi bei den Hohepriestern und bei Herodes und diejenigen Scenen überhaupt, deren wesentliche Bedeutung im Evangelium nur in Wechselreden besteht. Für die vollständige Andacht zu allen Hauptmomenten der Passion war schon durch Stationen Sorge getragen, mochten dieselben in der Kirche mit einer Bilderreihe verbunden sein oder nicht. Jedes Altarbild dagegen war Sache eines besonderen Entschlusses, einer speziellen Stiftung.

Entschiede sodann über Schöpfung eines Altarwerkes eine ergreifende Schilderung, so wären es die Worte Joh. 19, 5 über den Augenblick des Ecce homo: Pilatus, der keine Schuld an Christus gefunden, will ihn aus dem Prätorium hinausführen vor die draußen versammelte jüdische Menge: „Es kam nun Jesus heraus, tragend den Dornenkranz und das Purpurkleid; und Pilatus sagt zu ihnen: Siehe, der Mensch." Es mag unentschieden bleiben, weshalb Maler und Stifter der Scene aus dem Wege gegangen sind, doch enthält vielleicht das Ecce homo, welches Correggio für die Hausandacht komponierte (National Gallery, ob auch von ihm ausgeführt, ist streitig) einen Wink darüber: er hat den Moment, in bloßen Halbfiguren, möglichst auf die sympathischen Personen beschränkt und die ohnmächtige Madonna hinzugegeben, gehalten von einer Frau; Pilatus ist kaum als Brustbild, ein einziger Soldat nur als Profilkopf sichtbar. (Auch Tizians Bild in der Galerie von Wien ist für den Hausbesitz gemalt.)

*) Ueber das sehr wichtige, uns nur aus einer Photographie und nicht in Beziehung auf den Maßstab bekannte Bild, welches in der Galerie Borromeo zu Mailand Squarcione heißt, erlauben wir uns kein Urteil.

Dagegen haben Geißelung und Dornenkrönung durch römische Krieger auf Altären offenbar kein Bedenken gegen sich gehabt und nicht nur der Andacht zum Leiden Christi vollkommen entsprochen, sondern auch das Vermögen der Malerei im idealen Nackten und im Momentanen herausgefordert. Signorellis Geißelung (Brera), wenn schon nur ein Hausaltärchen, ist eine der großen Schöpfungen vom Vorabend der vollendeten Kunst; Sebastiano del Piombo, inspiriert (und für die Hauptfigur unterstützt?) von Michel Angelo, malte in S. Pietro in Montorio zu Rom, zwar nicht auf eine Tafel, aber doch in Oel auf eine Altarnische die vielleicht vollkommenste Geißelung der italienischen Kunst, und Giulio Romano schuf, offenbar für einen Altar, das immerhin noch sehr gründliche Bild, welches in der Sakristei von S. Prassede aufbewahrt wird. Bezeichnend ist auch, daß Daniele da Volterra in seiner Jugend aus der Heimat eine figurenreiche, auf lauter Naturstudien beruhende Geißelung (in Oel, auf Tuch) nach Rom mitnahm, um sich daselbst mit etwas Fertigem legitimieren zu können.*) — Die Dornenkrönung aber gestattete dem Maler, durch die grausame Parodie des Königtums ein wahres Königtum hindurchleuchten zu lassen, und diese Idealität der Absicht haben wir besonders in Luinis Fresko (Ambrosiana) immer zu erkennen geglaubt. Tizian, in dem berühmten Altarbilde aus S. Maria delle Grazie in Mailand (Louvre), bei hoher Meisterschaft der Darstellung, gewährt uns einen solchen Eindruck nicht, schon wegen der gesteigerten Brutalität; der Text sagt (Matth. 27, 30) nur, daß die Kriegsknechte Jesus mit dem Rohr auf das Haupt schlugen, während sie hier in nordischer Weise ihm die Dornenkrone mit Knütteln in das Haupt hineintreiben. (Späte, wesentlich neue Redaktion in dem Bilde der Pinakothek von München.)

Die Kreuztragung, von jeher ein Gegenstand für das ausgedehnte Fresko, bedurfte als Altarbild eine Zusammendrängung der schwierigsten Art, wenn außer Christus auch Simon von Kyrene, die heiligen Frauen, sowie etwa Veronica mit dem Schweißtuch zur vollkommenen Darstellung gelangen und auch noch die beiden Schächer samt dem Geleit genügend vorgeführt werden sollten. Pinturicchio (Galerie Borromeo, Mailand) in seinem vielleicht letzten Bilde, von 1513, einem zierlichen kleinen Hausaltar, hat durch Kleinheit der Figuren und Verlegung alles Sekundären auf einen reichen und schönen landschaftlichen Grund Rat zu schaffen gewußt; Gaudenzio (Hochaltar der Uferkirche von Canobbio) überladet seine Kreuztragung mit seiner bekannten

---

*) Vasari XII, 85, Vita di Ricciarelli.

Lebendigkeit. Aber nun folgt, von Rafaels Komposition, und vielleicht sogar vorherrschend von seiner eigenhändigen Ausführung, der sogen. Spasimo di Sicilia (Madrid), und mit diesem Werke könnte die Aufgabe für erfüllt gelten. Die höchste schöpferische Kraft und in ihrem Dienste die edelste Oekonomie haben hier ein Wunder vollbracht auf alle Zeiten. Mit andern Mitteln und einer andern Macht der Wirkung hat dann noch Rubens die Kreuztragung geschildert (Galerie von Brüssel), als nächster und wohl als letzter, welcher neben dem Schöpfer des Spasimo genannt werden könnte.

Der Kreuzaufrichtung*) wird man in italienischen Fresken sowohl als Altarbildern wohl kaum begegnen, und die Kunst eilt nun dem Krucifixus zu. Im Norden nahm hier die Altarmalerei alles dasjenige auf ihren Tafeln zusammen, was im Süden seit langer Zeit dem Fresko der Kirchen, Kapitelsäle und Refektorien überlassen blieb: die Kreuze auch der beiden Schächer, die Juden, die Scharen der römischen Kriegsknechte zu Fuß und zu Roß, den Centurio und den Mann mit dem Essigschwamm an der Stange, die Soldaten welche um Christi Rock das Los werfen, endlich die heil. Frauen und Johannes. In Italien ist uns ein einziges wichtiges und großes Altarbild der Blütezeit bekannt, von Gaudenzio (Galerie von Turin), welches das Meiste hievon (immerhin ohne die beiden Schächer) enthält nebst Maria mit ihren nächsten Frauen, Johannes, Magdalena und Weibern von Jerusalem samt ihren Kindern, dazu um das Kreuz stürmisch bewegte Engel; offenbar sollte oder wollte der Meister neben seinen so stark angefüllten Fresken desselben Gegenstandes in Varallo (Madonna delle Grazie) und Vercelli (S. Cristoforo) nicht zurückbleiben.**) Alle anderen, sehr zahlreichen Altarwerke des Gekreuzigten, aus allen Schulen von Italien, verzichten auf dieses große, dramatisch momentane Gesamt-Golgotha; man beschränkt sich auf den Einen Gekreuzigten mit Maria, Johannes und Magdalena und giebt denselben nur etwa noch die Heiligen der betreffenden Kirche oder Ordensgemeinschaft des betreffenden Altares bei. So z. B. Perugino in dem großen

*) Die Golgothabilder des Tintoretto in der Akademie von Venedig und in der Scuola di S. Rocco sind nicht als Altäre, sondern als große Wandbilder entstanden; gleichwohl mag das letztgenannte hier besonders erwähnt werden, weil es eine Aufrichtung enthält, merkwürdigerweise aber nicht die des Kreuzes Christi, welches schon aufgerichtet ist, sondern die des Kreuzes des guten Schächers.

**) Möge bei diesem Anlaß auch noch seiner späten (1542) und grandiosen Malereien in S. Maria delle Grazie zu Mailand (Kapelle im rechten Seitenschiff) gedacht werden: der Geißelung Christi und des Golgotha, wenn schon dies letztere zum Altarbild von Turin keine nähere Beziehung mehr hat. — In Venedig tritt dann das große Gesamtgolgotha erst mit Tintoretto in den Vordergrund, auf Kirchenbildern, welche wenigstens zum Teil Altarbilder sind oder waren.

Krucifixus von S. Agostino zu Siena; hier sind es S. Augustin, S. Hieronymus und Johannes der Täufer. Der frühe Krucifixus Rafaels (aus der Galerie des Kardinals Fesch an Lord Dudley und neuerlich an die Sammlung Mond in London übergegangen) hat zum einzigen Geleit Maria und Johannes, welche stehen, während Magdalena und S. Hieronymus vorn knien. (Auch in kleineren Fresken häufig der Krucifixus nur mit Maria, Johannes, Magdalena und einer knienden Stifterfamilie oder den knienden Heiligen eines Ordens.) Ein namhaftes Bild des Signorelli (Florenz, Akademie) enthält sogar den Gekreuzigten allein mit der sich kniend hinwerfenden Magdalena und erst im fernen Mittelgrunde die übrigen Ereignisse. (Der Krucifixus allein, auf dunkler Luft und Landschaft, als bekannte Aufgabe bei Italienern und Niederländern des 17. Jahrhunderts.) — In der Madonna dieser Bilder der stillen Andacht wird man fast überall, auch bei den Peruginern, einen gefaßten Schmerz ausgedrückt finden; anders freilich in den Bildern des Gaudenzio, welcher, seinem Gesamtaugenblick gemäß, die Mutter ohnmächtig in die Arme ihrer Frauen sinken läßt. (Höchst großartig im Fresko von Vercelli.*)

Das Momentane kehrt dann auf spannende Weise wieder in der Kreuzabnahme. In Zeiten, da die schöne Erscheinung wenig, die Vollständigkeit der Ereignisreihe alles galt, hatte man sich in der Wandmalerei an diese Scene gewöhnt wie an so vieles andere, und auch die Byzantiner stellten sie dar; je deutlicher aber seit dem 15. Jahrhundert eine lebenswahr gewordene Kunst von dem vorausgesetzten Hergang beim Herabsenken des Leichnams sich Rechenschaft gab, desto weniger konnte sie im Grunde wünschen, diesen Anblick in vollständiger malerischer Durchführung auf Altäre zu bringen. Dennoch wagte es Fiesole, in dem großen Bilde für S. Trinità in Florenz,**) welches, nach der geistvollen Individualisierung zu urteilen, zu den spätesten seiner florentinischen Werke, gegen 1445, gehören möchte. Er hat wohl dem Mechanischen des Vorganges nicht völlig gerecht werden können, dabei aber den tiefen und stillen Schmerz, den er selber beim Gedanken an die Passion empfand, auf das Schönste in die Gestalten hineingelegt und auch die Madonna nicht ohnmächtig werden lassen. — Der Gegenstand aber war und

---

*) Die vielleicht frühste und schon sehr vorzügliche Darstellung dieses Zusammensinkens nach rückwärts bei Giovanni Pisano an der Kanzel von S. Andrea in Pistoja.

**) Jetzt in der Akademie; eines derjenigen Altarwerke, welche Einheit des Bildes (vergl. S. 24) noch mit der Gesamtform einer dreigiebligen Ancona verbinden; die Malereien an Giebeln und Pfeilern gelten als Arbeit des Don Lorenzo Monaco.

blieb auf den Altären selten, und wo er wiederum auftritt, da mag bei den Künstlern ein überwiegendes Kraftbewußtsein entschieden haben, bei den Bestellern aber der Wunsch, der Passion noch einen ergreifenden Moment mehr abgewonnen zu sehen. In plastischen Thongruppen fürchtete man, trotz des Kreuzes und der Leitern, das Thema nicht (Antonio Begarelli in S. Francesco zu Modena), wie denn überhaupt die Thonskulptur, zumal in den Kapellen der Wallfahrtsberge von Oberitalien, mehr als einen sonst wenig gewohnten Anblick aus der Passion verewigt hat. Und nun findet sich auf toskanischem Boden ein frühes Hauptwerk eines hochbegabten Meisters, welches noch lombardische Empfindung und Kunstweise verrät; es ist, in den Belle Arti zu Siena, Sodoma mit seinem vielleicht wichtigsten Altarbilde, der Kreuzabnahme (1505—1507). Eine malerische Gruppe im vollkommenen Sinn hat auch er nicht aus dem Moment schaffen können, aber alles Einzelne ist mit Aufwand all seiner damaligen Mittel auf das Herrlichste belebt. (Von den zwei Kreuzabnahmen des Ferraresen Ortolano, in der Galerie Borghese und im Museum von Neapel, können wir keine nähere Kunde geben. In der von Filippino Lippi begonnenen, von Perugino vollendeten Kreuzabnahme der Akademie von Florenz erscheint keiner der beiden Künstler auf seiner Höhe.)

Von den „fünf Großen" von Lionardo bis auf Tizian hat keiner diese Aufgabe berührt, wenn nicht MichelAngelo, wie man oft geglaubt hat, dem Daniele da Volterra sollte Hilfe geleistet haben — für das Ganze oder für das Hauptmotiv — bei der berühmten Kreuzabnahme von Trinità de' Monti zu Rom. Allein Vasari, der z. B. bei dem kleinen Modell des Pferdes für die Statue des Königs Henri II. ganz deutlich aussagt, dasselbe sei entstanden secondo il giudizio e consiglio di Michelagnolo, welcher dem Daniele seine Hilfe und seinen Rat versprochen hatte, erwähnt keine solche Mithilfe bei der Kreuzabnahme und spricht nur sonst im allgemeinen von Michel Angelo und Sebastiano del Piombo als von Freunden des Daniele, deren Werke dieser nachahmte und deren Prinzipien (precetti) er befolgte.*) Als Schüler des Sodoma mochte er sich vielleicht wie einen verpflichteten Erben des großen, von dem Meister noch nicht völlig ausgereiften Themas betrachten; sein Bild aber entstammt überhaupt nicht dem Gefühlskreise des MichelAngelo, sondern weit eher dem des Spasimo di Sicilia,**) zu welchem es wie eine

*) Vasari XII, 89, 99. Vita di Ricciarelli.

**) So frühe auch dies Bild aus Rom in die Ferne ging, so werden doch Kopien (wie z. B. die gute und alte der Galerie von Wien) zurückgeblieben sein und etwa den ältesten Stichen zur Grundlage gedient haben. Auch ein früher mediceischer Teppich nach dem Spasimo ist vorhanden.

Fortsetzung passen würde. Von der allbekannten und seit der Entstehung hoch bewunderten Anlage und Durchführung des Werkes sprechen alle Kunstgeschichten.

Mit dem Bilde des Sodoma hat dasselbe gemein die zwischen ihren Frauen völlig zur Erde gesunkene ohnmächtige Madonna, und diese hat hier doch wohl ihr volles Recht; mit dem Niedersenken der Leiche geht der erste große Akt der Passion und zugleich die Kraft der Mutter zu Ende.*) — Daß nachher wiederum Rubens der nächste gewesen, welcher den Augenblick ganz unabhängig und großartig zu fassen und zu geben vermochte, wird wohl niemand leugnen.

In Beziehung auf die nun folgenden Momente wäre zu wünschen, daß stets ein fester Sprachgebrauch inne gehalten würde, welcher Beklagung des Leichnams, Grabtragung und Grablegung — also drei so stark von einander abweichende Kunstaufgaben — deutlich unterschiede.

Bei weitem das vorherrschende Thema von den dreien ist die Beklagung oder Pietà, innerhalb welcher wiederum mehrere ganz verschiedene Auffassungen Platz finden, z. B. diejenige, da der Leichnam auf den Knien der Mutter, oder da er auf der Erde ꝛc. liegt oder lehnt. Selbstverständlich bleibt eine Menge von Bildern hier ausgeschlossen, weil sie nicht für Altäre, sondern für die Hausandacht entstanden, auch wohl Excerpte der unentbehrlichen Figuren sind und sogar diese nur in Teildarstellung, etwa als Kniefiguren geben (Sebastiano del Piombo: die Leiche mit Magdalena und Josef von Arimathia, Museum von Berlin). Auch auf den Altarbildern ist dann die Zahl und psychologische Verwertung des anwesenden Geleites eine sehr ungleiche. Der Moment aber ist einer von denjenigen, in welchen sich das künstlerische und seelische Vermögen aller wichtigeren Meister, ja dasjenige ganzer Schulen in vollständiger vergleichender Reihe offenbart. An dieser Aufgabe mehr als an jeder anderen entwickelte sich diejenige spezifische Kraft,

*) Die Empfindungen hierüber haben immerhin stark gewechselt, und es würde der Mühe lohnen, in den Darstellungen des Gekreuzigten seit dem Mittelalter die Wandlungen in der Aktion und im Ausdruck der Anwesenden, namentlich der Mutter, näher zu verfolgen. Durch die Abbildung im „Klassischen Bilderschatz“ (N. 1171) wird uns, aus dem Museum von Antwerpen, wieder das kleine „vierteilige Werk“ (Verkündigung, Tod am Kreuz und Kreuzabnahme) ins Gedächtnis gerufen, welches aus Avignon stammt, wahrscheinlich von dem dort 1344 verstorbenen Sieneser Simone di Martino. Hier ist beim Tod am Kreuz (dessen Moment durch den Lanzenstich bezeichnet wird) Maria zwischen ihren Frauen und Johannes ohnmächtig niedergesunken; bei der Kreuzabnahme jedoch hat sie sich wieder aufgerafft, schreitet mit den Ihrigen dem Kreuze zu und streckt die Arme hoch der Leiche entgegen.

welche die christliche Kunst von der antiken scheidet, nämlich die des religiösen Ausdruckes, des Einklanges von Schmerz und Andacht. Es ist ein Augenblick der Ruhe für die Leiche des Herrn, da sich auch die Seinigen dem Gefühl überlassen können; Sache der jetzt bis zur höchsten Macht aufblühenden Kunst wird es nun sein, diesen Moment zu verklären, jedesmal neu und vom eigensten Gefühle aus. Auch die Grade der Annäherung, der Berührung des Leichnams, des stilleren oder offeneren Leides werden hievon Zeugnis geben. Anwesende Heilige aus verschiedenen Zeiten der Kirche dürfen sich betend den Angehörigen Christi beigesellen. Der Grund mag ein dunkler, neutraler, eine einfache Architektur, auch eine reiche offene Landschaft sein, wie denn auch die Behandlung des Tageslichtes eine sehr verschiedene ist.

Große Altartafeln, zumal florentinische, wurden schon im 14. Jahrhundert der Pietà gewidmet. Im 15. Jahrhundert wird der Ausdruck des Schmerzes hie und da noch etwas Grelles haben, und in den damaligen großen farbigen Thongruppen des nämlichen Inhaltes (Guido Mazzoni u. a.) tritt dies noch viel mehr hervor; immerhin ist selbst ein Maler wie Sandro Botticelli von einem sehr herben Pathos nicht frei. (Seine beiden Hauptbilder der Pietà scheinen uns beide eigenhändig und durch ihre Aehnlichkeiten und Gegensätze besonders lehrreich; dasjenige der Galerie Poldi in Mailand möchte das frühere, das Breitbild der Pinakothek von München, mit Petrus, Paulus und Hieronymus, das spätere sein.) Francias Bilder in den Galerien von Parma und Turin*) und die berühmte große Pietà des Perugino im Palast Pitti schließen das Können dieser früheren Generation auf das Würdigste ab, und nun eröffnet sich das 16. Jahrhundert mit einigen Werken der hohen Idealität und der Größe durch Vereinfachung. Das Wunderbild des Fra Bartolommeo (Pal. Pitti), an rührender Schönheit in so Wenigem vielleicht allen überlegen, hatte noch zu Vasaris Zeit den Hochaltar von S. Jacopo tra fossi inne. In derselben Galerie Pitti ist die Pietà des Andrea del Sarto eines der strengsten und edelsten Bilder dieses Meisters, wenn man auch im Zusammenklang dieser sieben Gestalten einen leisen Zug der Berechnung kaum verkennen wird, so daß das Werk nicht an die unmittelbare Empfindung des Frate reicht. Andreas Bild in der Galerie von

*) Auch seiner schönen Lunette über dem S. Annenbilde der National Gallery mag hier gedacht werden: Madonna mit der Leiche auf den Knien zwischen zwei klagenden Engeln. — Die sich um diese Zeit so nahe zusammendrängenden Hauptdarstellungen der Pietà nebst einer bedeutenden Reihe von florentinischen Thonskulpturen desselben Inhalts hat Bode (Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, 1887, Heft IV) ohne Zweifel richtig in Verbindung gebracht mit der religiösen Wirkung, die von Savonarola ausging.

Wien, der ausgestreckte Leichnam mit der klagenden Mutter und zwei Engeln in Halbfiguren (1519), soll zwar für das Servitenkloster in Florenz gemalt sein, kann aber kaum als Altarbild gedient haben. (Stark retouchiert, auch vielleicht beschnitten wie so viele Bilder dieser Galerie, zeigt das Gemälde nur noch in den Engeln die ganze Kraft des Meisters.) Den Garofalo hat das Thema einmal über sich selbst erhoben, als er das große Bild der Galerie Borghese, sein anerkanntes Hauptwerk schuf,*) mit größeren Charakteren und höheren Mitteln in jeder Beziehung, als seine sonstigen Bilder aufweisen. (Eine schwächere Pietà in der Brera und noch eine im Museum von Neapel.) Ein sehr schönes Lunettenbild, welches in der Galerie von Ferrara Ercole Grandi heißt, aber den Geist des Francia verrät, der von Nikodemus gestützte Leichnam mit Maria und Johannes, ist uns nur aus einer Photographie bekannt.

Bei den Venetianern finden sich bedeutende Darstellungen der Pietà auf Altären nur sehr allmählich ein, z. B. als obere Lunettenbilder mindestens zweimal bei Crivelli (u. a. über der Incoronata der Brera, vergl. S. 90/91), während der Christusleichnam, bloß von Engeln beklagt, ein so ruhmvoller Gegenstand der Malerei für die Hausandacht war. (Antonello in der Galerie von Wien; sodann das zwischen Mantegna und Giovanni Bellini streitig gewesene Bild im Museum von Berlin; endlich von Bellini das sichere, relativ frühe Gemälde im Palazzo del Comune zu Rimini.) Von großen, selbständigen Altarbildern wirkt mehr durch prächtige Gegenwart als durch Tiefe der Charaktere und des Ausdruckes die Pietà des Rocco Marconi (Akademie von Venedig), in reicher Landschaft, mit Anwesenheit eines Kirchenlehrers und einer heiligen Nonne. Ebendort aber befindet sich Tizians letztes, nach seinem Tode vom jüngeren Palma vollendetes Bild, eine Pietà von eigentümlichster Auffassung, indem Magdalena jammernd andere herbeizurufen scheint zu der Mutter mit der Leiche auf den Knien, an deren Seite sich S. Hieronymus niederwirft; neben der Nische mit der Hauptgruppe ragen die Statuen des Moses und der heil. Helena (?), Allegorien des alten und des neuen Glaubens. Das Gemälde war ursprünglich für die Cappella del Crocifisso in den Frari bestimmt, wo der Meister seine Ruhestätte zu finden gedachte. — Bei den Lombarden kommen neben den Passionsfresken die Altarbilder des entsprechenden Inhalts überhaupt wenig in Betracht; die Pietà des Luini im Chor von S. Maria della Passione in Mailand ist

*) In neuester Zeit als Ortolano benannt, worüber hier nicht zu entscheiden ist.

unserem Gedächtnis entschwunden, doch können wir der großen Tafel des Gaudenzio in der Galerie von Turin gedenken: unordentlich in Linien und Verteilung, aber reich im Ausdruck, enthält sie auserwählte und rührende Köpfe. In derselben Sammlung findet sich auch die Pietà des Bernardino Lanini, des letzten Lombarden, welcher noch Reste der großen Kraft der Schule aufweist.

Bei den Manieristen tritt sofort eine irrige Gefühlsrechnung ein; das Gedränge, womit sich die Scene anfüllt, das unschöne Pathos, welches nicht aus dem Gefühl, sondern aus der Berechnung stammt, zeigen, welche Stunde auch hier für die Kunst geschlagen hat (Altarwerk des Vasari in der Akademie von Ravenna, u. a. m. Es gab von ihm noch zwei andere Bilder dieses Inhalts).

Die Grabtragung, jene Aufgabe, welche der Kunst das höchste Problem gestattete, den Einklang edler äußerer Anstrengung und innerer Bewegung, könnte durch das weltberühmte Altarbild des Rafael (Galerie Borghese, gemalt für S. Francesco in Perugia) auf alle Zeiten erledigt scheinen. Die durch Vorstudien erweisbare Entwicklungsgeschichte des Bildes, seine endgültige Gestalt und seine künstlerische Bedeutung gehören gegenwärtig zu den bekanntesten Thatsachen der Kunstgeschichte und Kunstlehre, und deutlich geht aus dem Ganzen wie aus dem Einzelnen hervor, welche Gesetze der idealen Komposition und Charakteristik dem vierundzwanzigjährigen Meister dabei zum Bewußtsein gekommen waren. — Daneben träte allerdings MichelAngelo tief in den Schatten, wenn die nur halb ausgeführte, teilweise bloß angedeutete Grabtragung der National Gallery (aus dem Besitz Macpherson) ihn — sogar nur als Versuch und auf kurze Zeit — sollte beschäftigt haben. Tizians wundervolle Grabtragung (Louvre, und das nach England gegangene zweite Exemplar der ehemaligen Galerie Manfrin) wurde für den Hausbesitz und, wie oben erwähnt, nicht für einen Altar geschaffen. Von Tintoretto und zwar aus seiner frühen, warm glühenden Palette, giebt es (Bridgewater Gallery, London) ein Altarbild der Grabtragung, bei welcher oben im Raum der eine Träger mit Christi beiden Knien über seine Achseln einhergeht, während unten vorn zwei Frauen um die ohnmächtige Maria beschäftigt sind. Erwähnt wird dies Werk hier nur deshalb, weil Tizian dies Zeugnis des wachsenden venetianischen Naturalismus und der größten Gleichgültigkeit noch erlebt hat und wohl sogar gekannt haben wird.

Die Grablegung im genaueren Wortsinne, das Einsenken des Leichnams in das Grab, hat im 15. Jahrhundert Darstellungen aus verschiedenen Schulen aufzuweisen, doch kaum eine von höherem Range. Die beiden Männer, welche

entweder Haupt und Füße des Christus unmittelbar oder die Leiche auf dem gespannten Grabtuch halten (so noch bei Garofalo, Ermitage?), können noch von ähnlichem Leben beseelt sein wie die Männer der Grabtragung, die übrigen Gestalten dagegen, hinter dem Grabe zusammengedrängt, werden nur den Eindruck einer Pietà in viel ungünstigerer Anordnung hervorbringen.

Das Erscheinen Christi im Limbus (zwischen Bestattung und Auferstehung) und die Befreiung der dort harrenden Menschen des alten Bundes war in Fresko von frühe an großartig behandelt worden (Florenz: Cappella degli Spagnuoli; Kloster S. Marco, durch Fiesole). Von Altären her kennen wir nur eine Art von Ersatzbild, einen folgenden Moment der Scene: Christus mit seinen Wundmalen, im Grabtuche, erscheint einstweilen der trauernden Mutter (bedeutendes Bild des Filippino Lippi, Pinakothek von München); und nur aus außeritalischen Werken, wo ihm befreite Patriarchen beigegeben sind, erfahren wir unmittelbar, daß der Augenblick der seiner Rückkehr aus dem Limbus ist. Uebrigens hat Bronzino in einem großen Bilde der Uffizien noch das Auftreten im Limbus selbst geschildert und durch starke Ueberfüllung und akademische Absichtlichkeit sich die Wirkung seines offenbaren Ernstes und Fleißes verdorben. In den Naturalistenschulen des 17. Jahrhunderts dagegen ist die Erscheinung Christi samt den ersten Eltern und anderen Patriarchen bei Maria ein ganz übliches Thema für Altarbilder gewesen.

Der Auferstandene, mit dem Grabtuche und auch mit der Siegesfahne dargestellt, gehört zunächst nicht immer einem Auferstehungsbilde an, sondern gilt öfter als bevorzugter Typus des Salvator mundi an sich, etwa in der Mitte eines Gnadenbildes oder schwebend in der Höhe, und Altäre, und ganze Kirchen sind ja öfter dem Salvator geweiht. (Lionardo: das Bild im Museum von Berlin; Fra Bartolommeo: der Salvator mit vier Heiligen, Pal. Pitti.) Sonst aber giebt es namhafte Altarbilder des aus dem Grabe Auferstehenden samt den Wächtern, an deren plastische und malerische Darstellung die Kunst schon längst von unzähligen „Gräbern Christi“ her gewöhnt war. Auffallenderweise haben sich nun die Altarmaler gar nicht an die Evangelien gebunden, laut welchen statt des Christus der gewaltige Engel hätte geschildert werden müssen, der den Stein von der Grabesthür weggewälzt hat, und vor diesem und nicht vor Christus erbeben ja auch (Matth. 28, 4) die Wächter.*) Sodann wird durch das Schweben Christi in der Höhe

*) Aeltere Darstellungen übergehen Christus gänzlich; Bonannus an der Pforte des Domes von Pisa giebt nur einen Engel und die Wächter; Giotto in den Fresken der Arena zu Padua zwei Engel.

(Perugino: Pinakothek des Vatikans; Raffaellino del Garbo: Akademie von Florenz) gewissermaßen die Himmelfahrt antecipiert, und mit besserem Recht hatte der alte Piero della Francesca (öffentliche Sammlung von Borgo S. Sepolcro) den Erlöser einfach und würdig aus dem Sarkophag heraufsteigen lassen, vor welchem vier Wächter schlafen. Der schwebende Christus im Gegensatz zu den teils noch schlafenden, teils auffahrenden und stürmisch bewegten Wächtern kam dann noch fortwährend auf Altarbildern vor, auch bei berühmten Meistern. Die ungemeine Schwierigkeit des schönen Aufwärtsschwebens einer fast ganz oder doch teilweise nackten Idealgestalt mag ihnen allen zum Bewußtsein gekommen sein. In dem Bilde des Museums von Berlin (der Auferstandene mit S. Lionardo und S. Lucia) beweist schon die eigentümlich „schwimmende“ Bewegung der Hauptfigur, daß ein Meister ersten Ranges vom Ausgang des 15. Jahrhunderts zu uns spricht, während in der Ancona Tizians (S. Nazaro e Celso zu Brescia, 1520—1522) zwar wohl eine herrliche Malerei und ein schöner Gesamtumriß, aber — trotz Betonung der Diagonale — kein wahres Aufwärtsschweben erreicht ist. Mit ganz anderer Macht hatte damals bereits Rafael wenigstens das Vorwärtsschweben dargestellt in dem Merkur der Farnesina, und für das Schweben einer Gewandfigur hatte er in dem Christus der Transfiguration jenes oft nachgeahmte, aber nie überbotene Motiv voll Erhabenheit geschaffen. — Die sonstigen Erscheinungen des Auferstandenen, vom Noli me tangere an, haben sehr ausgezeichnete Darsteller gefunden (seit Tizian), aber nicht mehr für Altäre, mit (so viel wir wissen) einziger Ausnahme der Scene des S. Thomas, der von den übrigen Aposteln umgeben die Wundmale berührt (sehr verdorbenes Bild des Signorelli in der Kathedrale von Cortona; Hauptwerk des Cima in der National Gallery, gemalt für den Altar einer Büßerkonfraternität, deren Schutzheiliger S. Thomas war, eine der schönsten Gruppen der Bellinischen Schule; — außerdem in der Akademie von Venedig: nur Christus, Thomas und ein heil. Bischof unter einem Bogen, ebenfalls von Cima). — In der Manieristenzeit kam dann auch das Noli me tangere auf den Altar (Marcello Venusti, in der Minerva zu Rom).

Von der wunderbaren Scene in der Herberge zu Emmaus sind unseres Wissens aus der goldenen Zeit nur Darstellungen für den Hausbesitz oder für die Gastwohnungen (foresterie) der Klöster vorhanden.

Die Himmelfahrt Christi geriet bei den Italienern offenbar in Nachteil nicht nur neben der Auferstehung, wie sie jetzt dargestellt wurde, sondern auch neben der Transfiguration und mag dann noch insbesondere der idealen

Konkurrenz der Assunta unterlegen sein. Man wird Mühe haben, berühmte Altarwerke des Inhaltes namhaft zu machen, und die sicherste Himmelfahrt hohen Ranges bleibt wohl*) die eine Seitentafel an dem kleinen Triptychon des Mantegna (Uffizien, vielleicht das Hausaltärchen der Gonzagen): Christus mit der Siegesfahne, in den Lüften, schaut segnend nieder auf die tief unten im Kreis versammelten Apostel, in deren Mitte Maria betend ihre Hände erhebt; alles streng empfunden und vollkommen lebendig und fein durchgeführt. Es ist eine wirkliche Himmelfahrt Christi, während z. B. das große Altarbild Peruginos im Museum von Lyon durch bloße Aenderung der Hauptfigur, des segnenden Christus, sich in eine Assunta verwandeln ließe. Auch von Pinturicchio giebt es eine große Altartafel, deren Nachbildung uns vorliegt; hier deutet und schaut Christus aufwärts, umgeben von Engeln, Patriarchen und Gott Vater; die untere Gruppe aber, welches auch der Wert der einzelnen Köpfe sein möchte, ist in der Anordnung sehr viel schwächer und unsicherer als diejenige bei Mantegna und Perugino.

Das Pfingstmysterium konnte seine Darstellung schon verlangen für die Hochaltäre der nicht seltenen Kirchen von S. Spirito, und auch hier wieder nimmt Maria die Mitte ein. So groß nun der Moment in der Apostelgeschichte gefühlt ist, und so mächtig dort seine nächsten Folgen sein mögen, so ist doch ein völlig gleichartiger, ohne allen Gegensatz vorzutragender Ausdruck der Ekstase Vieler, ja Unzähliger kein Thema, nach welchem die Malerei Verlangen tragen könnte. Die Maler beschränkten sich daher auf die Anwesenheit der Apostel und der Maria, die Feuerflammen aber deuteten sie kaum an. Morettos Bild (Brescia, Gal. Martinengo) ist ein solches zur Ruhe gestimmtes Pfingstfest, wobei die Verzückung nur im Aufwärtsschauen besteht; feuriger koncentriert Tizian das Ereignis in dem Bilde der Salute zu Venedig (aus seinem 64. Jahre 1541), wo Maria, in der Mitte des Ganzen, noch von zwei schönen Frauen begleitet ist.

Die letzten Dinge und das Weltgericht waren kein Gegenstand für den Kirchenaltar, weder im theologischen noch im malerischen Sinne, nachdem längst das Fresko und schon das Mosaik sich des Themas in großartigster Weise angenommen hatten. Und wenn der Wiederhall dieser großen Male-

*) Natürlich abgesehen von der großen, nur in Fragmenten erhaltenen Fresko-Himmelfahrt des Melozzo von Forli, ehemals in der Apsis von S. Apostoli zu Rom. — Uebrigens kannte noch Ridolfi (I, S. 71), wie es scheint am Aeußeren von S. Andrea zu Mantua, eine vermutlich groß und in Fresko ausgeführte Himmelfahrt mit den nachblickenden Aposteln, von Mantegnas Hand.

reien gleichwohl in Tafelbildern weiter lebt (so in einem stilistisch befangenen, sachlich sehr merkwürdigen Breitbilde der Belle Arti in Siena, von Giovanni di Paolo), so mögen diese für Kirchenwände oder für die Hausandacht geschaffen worden sein. Bei den betreffenden Bildern des Fiesole (Pal. Corsini in Rom, Museum von Berlin) wird man darüber im Zweifel gelassen, und für die ehemalige Aufstellung des weit bedeutendsten derselben in der Camaldulenser-Kirche degli Angeli bleibt es bei den für uns schwer deutsamen Worten des Vasari:*) questa opera è in detta chiesa andando verso l'altar maggiore a man ritta, dove sta il sacerdote quando si cantano le messe a sedere. (Jetzt in der Akademie.) Ausgeführt mit einer unendlichen Hingebung, reich an Charakter und Schönheit in zahllosen Köpfen, hat das Werk noch in dem Reichtum der dargestellten Scenen und in der Auswahl der Individuen seine besondere kirchengeschichtliche Wichtigkeit und auch seine Schwierigkeit.

Außer der biblischen Erzählung gelangte auch die Legende auf den Altar, doch immer nur in ganz besondern, für diese Stätte geeigneten Momenten. Wer eine Legende als ganzes Epos in zahlreichen Scenen entwickelt zu sehen wünschte, fand sein Genüge in den Fresken vieler Klosterkreuzgänge und, namentlich was Venedig betrifft, in den Malereien von Konfraternitäten oder Scuole. Auf Reihen von Tuchflächen sieht man dort z. B. von Carpaccios Hand die Geschichten der heil. Ursula, der Heiligen Georg und Hieronymus 2c., die denn freilich vorwiegend venetianisches Dasein in seinem vollen damaligen Reichtum schildern. In Florenz gehören (Uffizien) die zwei so bekannten Geschichten des heil. Zenobius, welche für Ridolfo Ghirlandajo ein fast zu günstiges allgemeines Vorurteil erwecken, ebenfalls in eine solche Reihe, indem sie für die Compagnia di S. Zanobi gemalt worden sind.**) Für einen Altar dagegen mußte aus einer ganzen Legende der eine Augenblick gewählt werden, welcher als besonders wichtig und entscheidend galt. Auf Altäre z. B., welche Partikeln des wahren Kreuzes Christi enthielten, werden wohl jene hie und da vorkommenden Darstellungen von „Kreuz-Erfindung" gelangt sein, wo in Gegenwart der Kaiserin Helena unter den drei aufgefundenen Kreuzen dasjenige Christi durch Belebung eines Toten ermittelt wird. Ein gut angeordnetes und an Charakterköpfen reiches Bild

*) Vasari IV, 34, Vita di Fra Giovanni da Fiesole.
**) Vasari XI, 288.

dieses (malerisch keineswegs günstigen) Inhaltes, von Garofalo, findet sich in der Galerie von Ferrara. Daneben möge man sich vergegenwärtigen, wie die Sage vom Kreuz Christi seit dem Baume des Paradieses in gewaltigen Freskocyklen die Wände ganzer Kirchenchöre angefüllt hatte, so daß die Wahl unter vielen Scenen frei gewesen wäre. (14. Jahrhundert: Angelo Gaddi in S. Croce zu Florenz; 15. Jahrhundert: Piero della Francesca in S. Francesco zu Arezzo.*)

Die sehr häufigen Altäre zur Verehrung bestimmter Heiligen mochten sich, was das Bild betrifft, allerdings oft schon mit der einzelnen, lebendig und selbst großartig gegebenen Gestalt, in dekorativer oder landschaftlicher Ausstattung begnügen. S. Sebastian wurde für Altar und Hausandacht schon als der große Pestheilige häufig einzeln gebildet (Mantegna, Liberale da Verona, Perugino rc.), und auch S. Rochus kommt auf diese Weise vor (Borgognone). Für die häusliche Andacht sowohl vornehmer Geistlicher als für den Altar scheinen die sehr zahlreichen kleinen und großen Bilder des mächtigsten aller Einsiedler, Gelehrten und Büßer, S. Hieronymus gemalt worden zu sein, und noch Tizian hat ihn als tiefergriffenen Asketen in der Kastanienschlucht geschildert (Louvre und Brera); daneben treten die weiblichen Büßerinnen, einsam oder von Engeln umgeben: Magdalena und S. Maria von Aegypten. Besonders beliebt aber war (vergl. S. 46/47) die Zusammenordnung eines Heiligen als Hauptperson mit zwei oder mehreren anderen, nach Art eines Gnadenbildes, geworden, mochten die letzteren ihm nach Gattung und Stand verwandt oder auch nur im nämlichen Altar durch Reliquien repräsentiert sein (siehe oben). Allein die mehr und mehr dem dramatischen Erzählen geneigte Kunstzeit suchte auch hier das Ereignis, und die Besteller — Einzelne oder Korporationen — werden rascher oder bedächtiger hierauf eingegangen sein.

Besonders deutlich bedenkt man sich in Venedig. Die Dominikaner von S. Giovanni e Paolo hatten von ihren Ordensgenossen den berühmten S. Antonino, Erzbischof von Florenz, zu feiern (wahrscheinlich bei Anlaß seiner Heiligsprechung im Jahre 1523), und zwar als Wohlthäter durch Almosen und Erhörung von Suppliken. Es genügt, sich das Gewühl und das Pathos vorzustellen, womit das 17. Jahrhundert dieser Aufgabe würde entgegengekommen sein; der Venetianer der goldenen Zeit — diesmal ist es Lorenzo Lotto — hilft sich, indem er den Heiligen, des lebhaften Eingreifens ent-

---

*) Vasaris laute Bewunderung für Pieros Darstellung dieser Scene IV, 20, Vita di Piero.

hoben, feierlich oben in der Mitte thronen läßt, still eine Bittschrift lesend; zwei schwebende Engel flüstern ihm den Entscheid zu, zwei Putten schlagen den Himmelsvorhang zurück; erst weiter abwärts beginnt die Erzählung: hinter einer Balustrade verkehren zwei Kapläne mit dem Volk, welches sich unten herbeidrängt, Almosen begehrt und Schriften emporhebt, nur mit Köpfen oder Oberleibern sichtbar. Ein noch sprechenderes Beispiel solcher idealen Isolierung des Heiligen gewährt ein Altarbild des Bonifazio (welches von den dreien, wissen wir nicht): der heil. Antonius von Padua, von einem Nußbaum herabpredigend; er sitzt oben in der Mitte des Bildes, nahe und nach vorn gerichtet, während von der zuhörenden Menge nur die nach der Rückseite den Baum umgebende dargestellt, die diesseitige weggelassen ist. (Das Bild, uns nur aus der Photographie bekannt, soll sich in Camposampiero befinden.)

Soll aber der Heilige die Hauptgestalt eines völlig lebendigen Vorganges sein, so sind es zunächst berühmte Visionen. Der Franziskanerorden hat, wie in Fresken, so auch auf Altären (schon in Giottos Bild im Louvre) das Wunder vom Berge alla Vernia verherrlichen lassen, da von dem als Cherub gestalteten Christus die fünf Wundmale auf den nur von einem Genossen begleiteten heil. Franz übergingen. Unter den Traumgesichten heiliger Jungfrauen und Nonnen von einer Verlobung mit dem Christuskinde gewann die betreffende Sage von der heil. Katharina von Alexandrien ein wahres Bürgerrecht in der Malerei. Schon in zahlreichen sonst ruhigen Gnadenbildern wird die Feierlichkeit vollzogen, wenn auch keineswegs in visionärer Weise, sondern nur, als wäre Katharina die Bevorzugte unter den die Madonna umgebenden Heiligen; schon mehr ein deutliches Entzücken herrscht in den Bildern für die Hausandacht (Correggio, Tizian), bis endlich Paolo Veronese (Hochaltar von S. Caterina in Venedig) die Scene zu einer vornehmen Prachtfunktion mit singenden und musizierenden Engeln umdeutet.

Vorherrschend aber wird das Altarbild den Tod eines Heiligen verherrlichen, wie denn auch der Todestag eines solchen der Tag seines kirchlichen Festes zu sein pflegt. Das Fresko hatte längst schon den ganzen Lebenslauf, zumal großer Ordensheiligen, und dann auch ihr Sterbebett an den Wänden von Kirchen und Kreuzgängen dargestellt, auf Altäre aber bringt die Kunst bezeichnenderweise fast ausschließlich die Märtyrer und deren glorreichen Tod. Die betreffenden Werke der goldenen Zeit sind verhältnismäßig wenige und zum Teil höchst wichtige, zum großen Unterschiede von

der späteren Denkweise seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welche der Martyrien nicht genug bekommen konnte; ein ganz anderer Wille hatte in den früheren Bildern sich ausgesprochen. Wenn der Dominikanerorden die Ermordung seines S. Pietro Martire samt einem Genossen durch mailändische Patarener, vollzogen am Waldesrand bei Barlassina 1252, auf die Altäre brachte, so wußte er vollkommen, was er that. Die National Gallery allein enthält zwei ausgezeichnete Darstellungen dieses Inhalts, die eine unter dem Namen des Giorgione (es ist das Bild, da S. Pietro die Linke gen Himmel erhebt, etwa von einem Bassano), die andere ein völlig naives und vorzügliches Werk des Giovanni Bellini. In einem durchsichtigen, jenseits von einer hellen Wiese begrenzten Walde (tausende von Baumblättern sind jedes besonders gemalt) sieht man Bauern mit Holzschlagen beschäftigt, und Hirten; vorn aber, von dieser Scene völlig abgetrennt, unterliegen die beiden Mönche ihren Mördern. Dann folgte, ganz anders mächtig empfunden und zusammengefaßt, das berühmte Hochbild Tizians (seit dem Brande von S. Giovanni e Paolo in Venedig 1867 nur noch in Kopien erhalten). Für unser Gefühl hatte Tizian seine Sonnenhöhe schon 1518 mit der Assunta erreicht: die volle Anerkennung seines Prinzipates in Venedig selbst aber, gegenüber von bestimmten Rivalen wie Palma und Pordenone, schaffte ihm erst 1530 der S. Pietro Martire. Art und Mittel der Erzählung des Bellini sind hier wie Kinderspielzeug bei Seite gethan; äußerste Einschränkung, Macht und furchtbare Augenblicklichkeit (wie sie Tizian sonst wohl nirgends mehr gehabt hat), im Einklang mit einer Landschaft von hochstämmigen, sturmbewegten Bäumen und einer unheimlich leuchtenden Ferne vollbringen hier ein künstlerisches Wunder; als überirdische Zuthat genügen ein Lichtstrahl in den Zweigen und zwei Putten mit der Siegespalme.*) — Als Moretto, welcher Tizians Bild unvermeidlich gekannt haben muß, obwohl er dies nicht verrät, dieselbe Geschichte zu malen hatte (Ambrosiana), mochte man doch erwogen haben, daß Tizian besondern Zügen der Sage des gefallenen Predigermönchs nicht gerecht geworden war, und diesmal schreibt nun der Hinsinkende, der Tradition gemäß, mit seinem Blut noch sein Bekenntnis auf die Erde: credo! Ferner wird der Gefährte, welcher bei Tizian in unsäglich

*) Ein sehr vorzügliches Bild des Lorenzo Lotto, in der Kirche von Alzano Maggiore (Val Seriana) stellt den Heiligen als Opfer zweier Schergen und den Gefährten auf jäher Flucht dar, links mit Ausblick in eine prachtvolle Berglandschaft mit Gebäuden, oben eine Glorienerscheinung. Vermutlich entstand das Werk früher als das Tizians. — Das betreffende Martyrium kommt auch in der nordischen Kunst vor.

wahrem Schrecken aus dem Bilde zu entweichen scheint, hier von einem zweiten Mörder ereilt; auf den Wolken aber erscheint eine eigentliche Gruppe: ein Engel mit einer Krone und zwei Putten. — Von späteren Darstellungen erwähnen wir hier noch gerne die des Domenichino (Pinakothek von Bologna), ein hochachtbares Werk, von Tizian inspiriert, aber frei und nicht knechtisch.

Außer dem Tode durch Ueberfall, welcher hier das Gegebene war, findet sich sonst überall ein Martyrium durch Gegenparteien, Behörden, Krieger oder Schergen. Vor allem ist hier die Marter des S. Sebastian von Antonio Pollajuolo (National Gallery, vom Altar der Pucci, über neun Fuß hoch zu mehr als sechs Fuß Breite) zu erwähnen, ein Werk, in welchem sich die ganze Ambition einer gewissen Richtung der florentinischen Kunst in der kritischen Zeit um 1475 entladen hat, von derselben Hand, welche für Lorenzo Magnifico die Herkulesthaten malte. In dem an hohem Pfahl angebundenen nackten Heiligen und in den sechs Schützen, deren vier zielen, während zwei ihre Bogen spannen, auch in den kunstreich bewegten Reitern der Ferne auf reichem landschaftlichem Grunde, ist gewiß eher an alles andere als an die Verehrung des großen Pestheiligen gedacht; eine Welt von Studien der Modellierung, Verkürzung u. s. w. sollten vor allem beweisen, was man in Florenz jetzt könne; nur hat dann zwei Jahrzehnte später Luca Signorelli dies und so viel anderes mehr so scheinbar leicht aus sich selber zu schaffen vermocht! — Eine lehrreiche Parallele aus dem bolognesischen Stil jener Zeit, der von der künstlerischen Beschränkung auf die höchstbeteiligten Gestalten nichts wußte und gerne auch noch Zuschauer und einen geistlichen Donator mitgab, lernt man kennen aus einem großen Tuchbilde desselben Inhalts in einer Kapelle von S. Petronio, von der Hand des Francesco Cossa.

Der Tod der beiden großen Diakone S. Stephanus und S. Laurentius war längst in der ganzen Christenheit dargestellt worden. Die Zeit der großen Kunst hat in Betreff des ersteren das berühmte Gemälde des Giulio Romano in S. Stefano zu Genua aufzuweisen, und ein erquicklicheres Bild der an sich so bedenklichen Scene wird sich wohl kaum finden; die Hauptfigur kann edel und einfach empfunden heißen und übertrifft im Anblick den Stephanus in dem betreffenden Teppich Rafaels, wenn auch dieser momentan wahrer erscheint; aber die wurfbereiten Gegner hat Giulio akademisch angeschaut, und die Wolkengruppe mit Christus und Gott Vater ist geradezu unerträglich. — Groß und gewaltig dagegen und völlig in Einem Fluß kon=

zipiert erscheint Tizians Marter des heil. Laurentius, in zwei Exemplaren, wovon uns dasjenige a' Gesuiti zu Venedig bekannt ist (das andere in Spanien). Wenn einmal in über lebensgroßen Figuren der Untergang des Heiligen auf dem flammenden Rost geschildert werden mußte, so war es ein Glück, daß ein Meister der höchsten darstellenden Macht, schon durch Erfahrung im Vollbesitz sonst unerhörter Mittel, der achtzigjährige Tizian (1556—1558) die Schöpfung auf sich nahm. Man preist den Kontrast der verschiedenen flammenden und qualmenden Lichter und die Ueberlegenheit des himmlischen Strahles, die wundervolle Entwicklung der nackten Hauptfigur und das Dramatische in den Schergen; allein das Wesentliche ist, daß dies alles samt der weit zurück und aufwärts deutenden architektonischen Räumlichkeit ein solches wie selbstverständliches Ganzes ausmacht. — Den wahren Gegenpol hiezu bildet in sprechender Weise das Martyrium der heil. Katharina (Brera, aus den Angeli in Mailand), ein großes Altarbild des Gaudenzio, welcher hier vermutlich ganz ebenso von seiner Meisterschaft überzeugt war wie Tizian von der seinigen, als er das Bild des heil. Laurentius malte. Bunt, überladen, gedacht und gegeben wie das Volk es gerne hat, zeigt das Werk eine Gleichgültigkeit gegen alle künstlerische Oekonomie, wie sie sonst sogar bei Gaudenzio kaum vorkommt; eine obere Terrasse und darüber noch eine Halle sind von dem bösen „Landpfleger" und seinen Leuten eingenommen, während unten gewaltige Schergen eben die beiden Räder mit Stacheln in Bewegung setzen; zwischen diesen aber kniet vorwärts in majestätischer Gegenwart die Heilige mit rotem Gewande und nacktem Oberleib, und diese ist ein Stolz der lombardischen Kunst, und der Meister konnte glauben, damit alles Uebrige aufgewogen zu haben.

Auch der Untergang der sogen. zehntausend Märtyrer (d. h. die Hinrichtung der Christen in Persien unter König Sapor) ist wenigstens einmal der Gegenstand eines großen Altarwerkes geworden. Sieben Jahre nach Albrecht Dürers Marterbild (Galerie von Wien) malte Carpaccio (Akademie von Venedig) seine in gewaltig viel Einzelnes (und darunter Vortreffliches) auseinandergehende Scene, und er scheint dieselbe mit der nämlichen Naivetät komponiert zu haben, welche ihm bei den Legendencyklen für die Scuole in figurenreicher Schilderung so sehr zu statten kam. Eine zwingende Ursache bei dieser Bestellung aber kann, wenigstens was Italien betrifft, nur im Vorhandensein von Reliquien jener Märtyrer innerhalb eines bestimmten Altares gelegen haben. Erst später und außerhalb von Venedig wurde

das Thema um der Virtuosität im Nackten willen behandelt*) und nicht für Altäre.

Es liegt eine Art von Trost darin, wenn man erfährt, daß Correggios Martyrium des heil. Placidus und der heil. Flavia (Galerie von Parma) zwar für eine Kirche, doch wenigstens nicht für einen Altar gemalt war. Hat eine Grille des Bestellers den Gegenstand so verlangt, so wird man doch immer fragen, warum der Meister nicht Nein gesagt, sondern das Sujet mit dem vollen Reiz von Licht und Farbe und Landschaft und mit der vollen Lebendigkeit des Geschehens ausgestattet hat. Hieb und Stich der Henker, durch welche das Märtyrerpaar eben jetzt untergehen wird, sind schon furchtbar genug, aber wozu noch das, was rechts aus dem Rahmen hervortritt? jene Leiche, aus welcher ein Blutstrom quillt? jener Henkersarm, der einen abgeschnittenen Kopf hält? Wahrlich schon wie eine Vorahnung und Rechtfertigung dessen, was nur zu bald folgen sollte.

Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts kamen nämlich Schicksale verschiedener Art über die italienische Kunst, welche noch besonders für das Altarbild große Veränderungen mit sich führten. Eine große, aber oberflächliche Verbreitung der Kunstmittel, eine massenhafte Produktion, dazu der Neubau vieler Kirchen und die rasche Neuausschmückung mancher schon vorhandenen, mit redseligen Bildercyklen biblischer, allegorischer und legendarischer Gattung, namentlich aber die starke Zunahme des Erzählenden und Pathetischen gegenüber der ruhigen idealen Existenz, und die des Konventionellen in Formen und Ausdruck gegenüber der früheren Herrschaft des Individuellen sind die Kennzeichen dieser Zeit. Und nun konnte dieselbe insbesondere der Martyrien als starken kirchlichen Wirkungsmittels auf einmal kaum mehr genug bekommen. Niccolò dell' Abate nimmt in sein Martyrium der Heil. Petrus und Paulus (Dresden) den einen Schergen aus obigem Bilde des Correggio unmittelbar herüber und erhebt ihn zur mittleren Hauptfigur, als hätte es der Manierismus kaum erwarten können, das excessivste Werk des großen Meisters für sich anrufen zu dürfen. Bekannt ist der Freskencyklus, welcher die Mauer von S. Stefano Rotondo in Rom rings umzieht, mit lauter zum Teil gräßlichen Martern der ersten Christen, gemalt unter dem Pontifikat Gregors XIII. (1572—1585) von Niccolò Circignani-Pomarancio, und nur zu sehr haben dann verschiedene Schulen des 17. Jahrhunderts auch in ihren Altarbildern solche Gegenstände weiter gepflegt, oft mit Aufwand ihres besten Könnens und mit pomphafter Zuthat himmlischer Glorien.

*) Vasari XI, 55, Vita di Pontormo.

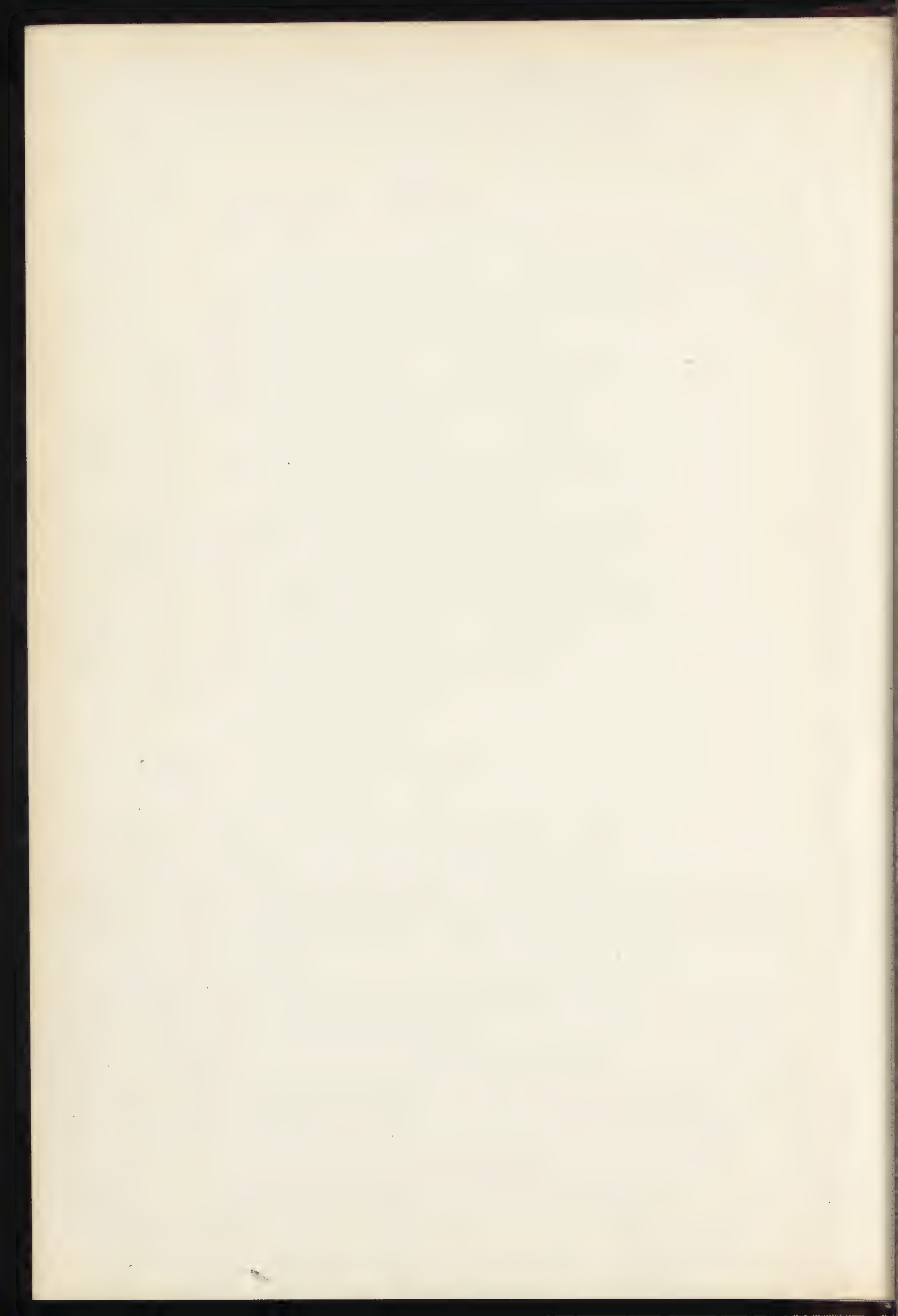
Venedig behauptet sich daneben noch geraume Zeit wie eine glückselige Insel, obgleich auch hier die allgemeine Maßlosigkeit sich durch allzu rasche Produktion und Ueberfüllung der Kompositionen verrät; daneben lebt nämlich ein ächter Realismus als glänzend reiche, wahre und oft wenig schöne Menschheit weiter, verbündet mit einem Kolorit, welches hier bis ins 18. Jahrhundert niemals auf Wiedergeburten verzichtet hat. Noch bei Anlaß des erzählenden Altarwerkes läßt sich hier anknüpfen, insofern sich das Hauptvorbild des ganzen späteren Venedig, Paolo Veronese, von den gleichzeitigen Manieristen des übrigen Italiens abhebt durch Mäßigung und Schönheit sogar in den Märtyrerscenen. Der Tod der heil. Justina (Hochaltar von S. Giustina zu Padua), welche, mit dem Dolch im Busen niedersinkend, eine ganze große Assistenz von Gewalthabern und Schergen völlig beherrscht, sodann die letzte Weigerung des heil. Georg gegen den Götzendienst — Schönheit und heilige Hingebung im Kontrast zu Drang und Gewalt — (Hochaltar von S. Giorgio in Braida zu Verona) zeigen, was damals auch im übrigen Italien noch möglich gewesen wäre.

Welches aber auch seit der Spätrenaissance und vollends seit dem ausgesprochenen Barocco die Schönheit eines Altargemäldes hätte sein mögen, so konnte sie unmöglich zur richtigen Geltung kommen auf irgend einem der Altäre von reicherer Ausstattung, wie sie jetzt Sitte wurden. Mit der Einfassung durch ganze, große Architekturen von Säulen und Gebälken, mit den großen vortretenden Seitenstatuen, mit einem Obergeschoß, welches wiederum Malerei enthielt und dabei noch mit Skulpturen in die Luft ausgieng, mit Sakramentstabernakeln, welche (zunächst unter dem Gemälde angebracht) von Metall und Gestein funkelten, wurde auch das farbenkräftigste Bild stark übertönt, so daß das Auge des Beschauers einen eigentlichen Kampf daran wagen muß.

Mit dem gewaltig fruchtbaren 17. Jahrhundert zeigt das Altarbild in den eklektischen wie in den naturalistischen Schulen Italiens wesentlich andere Lebenszüge als früher. Die Madonna mit Heiligen erreicht neue Typen von den Carracci an; bezeichnend ist jedoch vor allem die fortdauernde Zunahme des erzählenden Altarbildes, des biblischen und ganz besonders des legendarischen; die Wunder und der erbauliche Tod von Heiligen, in der Marter oder auf dem Sterbebette, nehmen öfter die Mehrzahl der Altäre einer Kirche ein. Himmlische Gruppen oben in den Bildern werden völlig zur Regel, und im Zusammenhang damit auch das gesteigerte religiöse Pathos und die Aufregung in den handelnden Personen der Erzählung. Dies alles, nebst

der großen Veränderung in den Kunstmitteln, mag hier bereitwillig übergangen werden; voraussichtlich geht ja ohne all unser Zuthun die ganze Malerei der italienischen Barokzeit, nicht bloß die der Altäre, einer neuen und höheren Wertschätzung entgegen, je nachdem man ihre vorzüglichern Werke wieder einmal als vollständige, lebendige, in sich konsequente Schöpfungen erkennen und die Meister um ihre gesicherte heilige sowohl als profane Bilderwelt, innerhalb welcher sie mächtig sein konnten, beneiden wird.

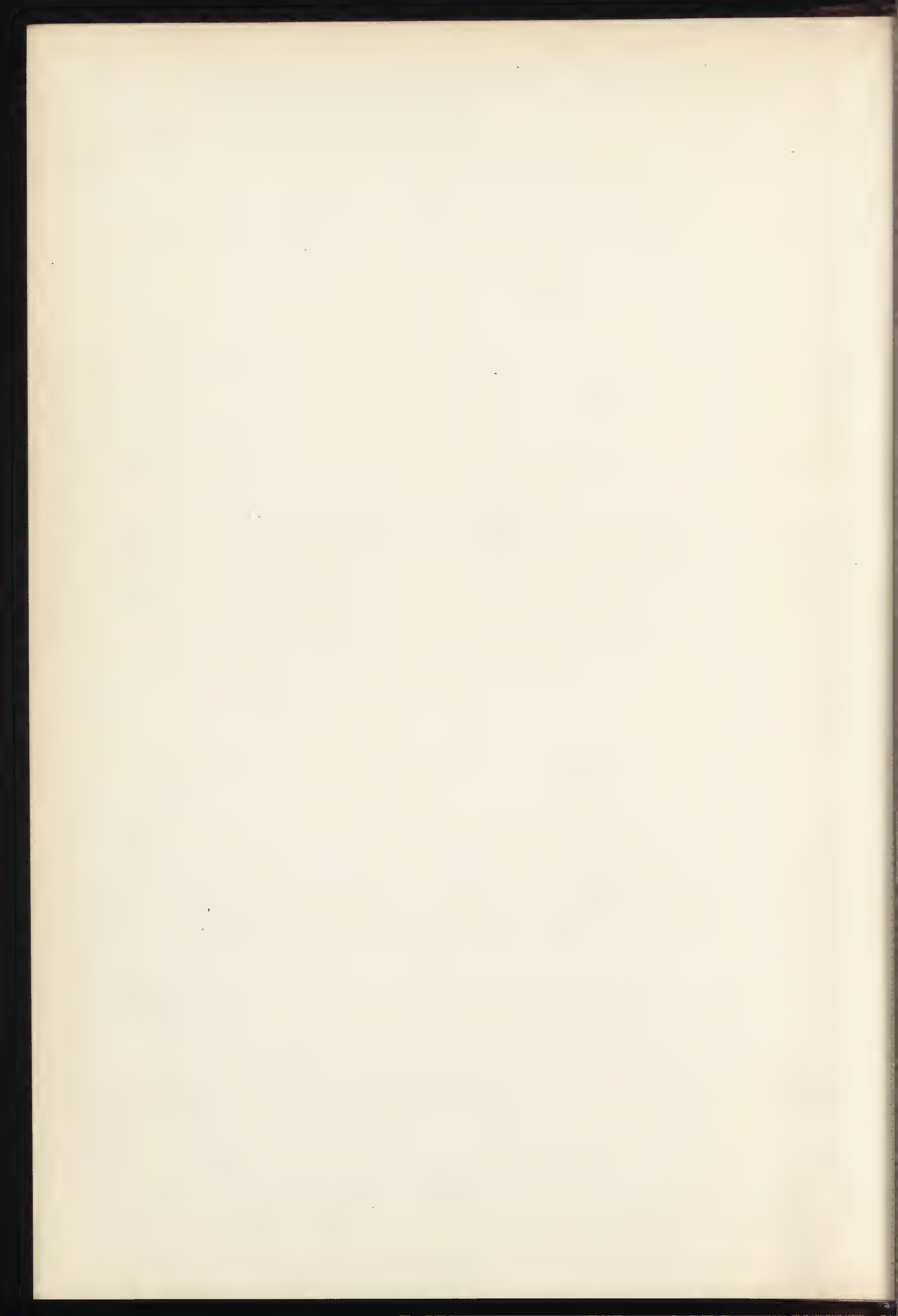




Das Porträt

in der italienischen Malerei.







Die Einzeldarstellung eines bestimmten Menschen — abgesehen von den Mächtigen — wird als Gattung der Malerei und im Hause des Reichen als herrschende Sitte sich erst spät einstellen, nachdem die Kunst ihre größten Kräfte schon längst anderswie an den Tag gelegt hat. Eine vollendete Malerei bringt das Porträtbild, wie ein bisher versäumtes Geschenk bei einem späten Besuche mit, und z. B. bei den reichen Athenern kann man erst im 3. Jahrhundert v. Chr. das gemalte Bild des Hausvaters als einen üblichen Besitz nachweisen. In den „Charakteren" des Theophrast (Kap. 2, gegen Ende) gehört es zu den selbstverständlichen Komplimenten eines Schmeichlers (*κόλαξ*) an seinen Patron: Das Haus sei hübsch gebaut, der Landbesitz herrlich angepflanzt und das Porträt ähnlich (*καὶ τὴν εἰκόνα ὁμοίαν εἶναι*), was wohl am ehesten von einer Tafel zu verstehen ist. Vielleicht läßt sich auch auf Einzelbildnisse im Hausbesitz beziehen, was Aelian*) von Theben gemeldet wird, daß nämlich laut Staatsbeschluß den Malern wie den Bildhauern vorgeschrieben gewesen sei, die dargestellten Leute zu veredeln, und eine Geldbuße von tausend Drachmen habe die Verhäßlicher getroffen; eine Notiz, welche vielleicht, im Hinblick auf die Gesetzmacherei der Griechen in der Zeit der Verkommenheit, nicht durchaus zu verwerfen ist. Eine Anschauung wenigstens gräco-ägyptischer Bildnistafeln gewähren jetzt wichtige Mumienfunde der neuesten Zeit. Vom plastischen Bildnis der Alten und von der großartigen öffentlichen Handhabung desselben wird hier abgesehen und ebenso von der ganzen ikonischen Plastik des seitherigen Italien, indem wir uns auf diejenigen Thatsachen beschränken müssen, welche — näher oder ferner — auf das moderne gemalte Einzelporträt hingeführt haben. Hiezu wird zunächst ein kurzer geschichtlicher Ueberblick vom Willen und Vermögen der bloßen Aehnlichkeit dienlich sein.

*) Aelian, Var. hist. IV, 4.

Als die islamitische Welt sich jede menschliche Darstellung verbieten ließ, hielt sich doch der Wunsch danach lebendig, wie man aus zahlreichen Beschreibungen berühmter Mohammedaner in umständlichen Worten schließen darf. Im Abendlande blieb auch beim Niedergang der antiken Kultur das Bildnis wenigstens erlaubt, und ein beständiges Verlangen, abgebildet zu werden und Abbildungen Anderer sehen, auch besitzen zu können, erlosch gewiß nie. Nun gehört zu einer Zeichnung von oberflächlicher Aehnlichkeit bekanntlich nicht viel, und manches begabte Kind kann dies heutzutage erreichen. In den Büchermalereien des ersten Jahrtausends werden manche zeitgenössische Persönlichkeiten dargestellt, und von diesem und jenem byzantinischen Kaiser, von Karl dem Großen und einzelnen seiner Nachkommen, auch von Leuten ihrer Umgebung besitzen wir hiemit die annähernd genau überlieferten Züge, während z. B. alle Köpfe auf den damaligen Münzen von einem ganz unglaublichen Ungeschick zeugen. Römische Kirchenmosaiken mögen wenigstens einzelne Päpste des 9. Jahrhunderts mit dem Anspruch auf Aehnlichkeit darstellen, und man wird es stets zu bedauern haben, daß das Mosaik an der großen Nische beim Lateran, in welchem Leo III. und Karl der Große vielleicht einst ziemlich genau nach dem Leben porträtiert waren, nur in völliger Umgestaltung auf unsere Zeiten gekommen ist. Im Ganzen aber bleibt bei Miniaturen und Mosaiken, auch bei Elfenbeinreliefs zu erwägen, wie völlig schon die Amtstracht und die Beischrift dem damaligen Sinne genügten, wie selten die Großen dem Zeichner mögen genau zu Gesichte gekommen und zur Abbildung willfährig gewesen sein. Am ehesten noch werden sich etwa in den Klöstern glückliche Treffer der Züge ihrer Genossenschaft ausgebildet haben; die sonstige vielseitige Kunstübung eines solchen Ortes, die verfügbare Muße und wahrscheinlich auch der allgemeine Wunsch läßt dies wenigstens vermuten. Als hierauf seit dem zweiten Jahrtausend die wieder erwachten Künste ihren hohen Flug nahmen, und auch das plastische Grabdenkmal seine großen seitherigen Typen gewann, wird hier wohl nicht selten die Aehnlichkeit, sogar mit Hilfe von Totenmasken*) erstrebt worden sein. Aus Lebzeiten aber wird man schwerlich eine wirkliche Abbildung als Vorlage gehabt haben, und wichtige Denkmäler sind ohnehin oft sehr lange nach dem Tode der Betreffenden und meist ohne irgend eine Kunde von deren wirklichem Aus-

*) An den Gebrauch einer solchen ist vielleicht schon zu denken bei der ehernen Grabplatte des deutschen Gegenkönigs Rudolf von Schwaben im Dom zu Merseburg (1080). Der König war schwer verwundet aus gewonnener Schlacht getragen worden und starb feierlich umgeben von seinen Getreuen.

sehen zu Stande gekommen. Es genügt, an die berühmte Reihe alter Stifter und Stifterinnen im Westchor des Domes von Naumburg und an diejenigen Königsgräber in S. Denis zu erinnern, welche erst Ludwig der Heilige merovingischen, karolingischen und kapetingischen Vorgängern hat setzen lassen.

Frägt man nun in Italien nach demjenigen Menschen, mit dessen malerischer Darstellung am frühesten der Wille sprechender Aehnlichkeit sich erweislich kund gegeben hat, so war es nicht etwa der für alle Politiker so interessante Kaiser Friedrich II. oder sein Verbündeter Ezzelino da Romano, sondern der große, seelenbeglückende heil. Franziskus von Assisi. Das Wandbild in ganzer Figur, in der Gregoriuskapelle der Abtei von Subiaco, wo er nur erst frater Franciscus heißt, kann von einem Maler herrühren, der noch eine starke, unauslöschliche Erinnerung von der Persönlichkeit hatte, und ist möglicherweise binnen der zwei Jahre zwischen dem Tod und der Heiligsprechung (1226—1228) ausgeführt worden. Vielleicht aber war dies Gemälde nur eines von mehreren oder vielen, welche das dringende Verlangen nach einem Andenken an den wunderbaren Menschen hervortrieb, und fortan gab es eine Tradition, einen Typus von S. Francesco, der von Werkstatt zu Werkstatt überging. Vasari im Leben des Cimabue (I, 221) giebt eine Ahnung hievon: Letzterer, vielleicht erst anderthalb Jahrzehnte nach dem Tode des Heiligen geboren, malte auf einer kleinen Altartafel mit Goldgrund einen S. Franz, und „bildete ihn, was in damaliger Zeit eine Neuerung war, nach der Wirklichkeit ab, so gut er es vermochte, lo ritrasse (il che fu cosa nuova in que' tempi) di naturale, come seppe il meglio," ein Ausdruck, welcher Befremden erregt, bis man aus zahlreichen anderen Stellen inne wird, in welchem schwankenden Sinne Vasari das ritrarre, ritratto' di oder dal naturale braucht. Er bezeichnet damit wohl auch das eigentliche Porträtieren eines bestimmten Menschen nach dem Leben, oft aber nur die Aufnahme irgendwelcher individueller Köpfe in die Bilder, wie sie dann mit dem 15. Jahrhundert so allgemein wurde; in unpräciser Eile jedoch bringt er die Redensart auch vor, ohne sich irgend genaue Rechenschaft zu geben. Das Wichtige an obiger Aussage ist das Datum, das 13. Jahrhundert, für das Aufkommen des kenntlichen persönlichen Abbildens und die offenbar mitgehende Verknüpfung mit der Erinnerung an S. Franziskus.*) Auch der Zeitgenosse des Cimabue, Margaritone von Arezzo

*) Das betreffende Bild, noch heute in S. Croce, wird von Neuern dem Cimabue abgesprochen. Ein wirkliches Porträt nach dem Leben könnte dasjenige des zweideutigen Nachfolgers des Franziskus, Elias von Cortona gewesen sein, welches (laut einem alten Citat bei

(1236—1313) malte für die Minoriten von Sargiano mit ganz besonderem Fleiß eine Tafel mit S. Franz, „ritratto di naturale," und die Herausgeber des Vasari erwähnen sogar noch mehrere solche Bilder von ihm.*) Von dem 1231 jung gestorbenen S. Antonius von Padua hat offenbar eine Tradition der Züge von Lebzeiten her existiert, an welche sich in der Folge, schon in dem alten Bilde des Santo (mit den zwei knienden Stifterfigurinen), die Kunst mehr oder weniger gehalten hat. Auf einer festen Ueberlieferung beruht sichtlich auch die Kopfbildung des heil. Dominikus, so wie sie in den Marmorreliefs seiner Arca zu Bologna, von Niccolò Pisano und Fra Guglielmo, mehrmals vorkommt (1260—1267, also kaum vierzig Jahre nach dem Tode des Heiligen). Die Zusammenordnung der beiden großen Ordensstifter, vielleicht schon zu Einem Bilde, erfolgte dann spätestens bei Giotto, als er in der Pieve zu Arezzo den heil. Franz und den heil. Dominikus malte, „ritratti di naturale."**) Von allen Orden scheinen sogar vorzüglich die Dominikaner von Anfang an nach Kräften für die Bildnisse ihrer berühmteren Mitglieder Sorge getragen zu haben; von Albertus Magnus hatte man in vielen Klöstern alte Porträte, und für S. Thomas von Aquino, welchen man z. B. in den Fresken der spanischen Kapelle bei S. Maria Novella mehrfach und genau kennen lernt, gab es noch später im 14. Jahrhundert eine Hauptquelle, von welcher man sein Bildnis beziehen konnte. Als Francesco Traini die Glorie des heil. Thomas malen sollte, ließen sich die Dominikaner von S. Caterina zu Pisa ein Porträt aus dem Kloster Fossanuova kommen, wo einst S. Thomas 1274 auf einer Reise gestorben war.***) Es möchte wohl dieselbe strenge Vorderansicht gewesen sein, welche bereits im Triumph des heil. Thomas in der spanischen Kapelle vorkommt. Als aber Fiesole im Kapitelhaus von S. Marco unterhalb seines großen Passionsbildes für jene Reihe von siebzehn Brustbildern in Rund zu sorgen hatte, welche die Päpste, Kardinäle, Bischöfe, Heiligen und bekannten Theologen des Ordens darstellen sollte, sandten die Dominikaner weit in mehreren Klöstern herum und verschafften ihm die Vorlagen,†) welche er dann immerhin frei behandelt haben mag.

Della Valle) in Assisi von Giunta Pisano gemalt war, denn Giunta war dessen Zeitgenosse, und Elias ließ sich vielleicht gerne malen.

*) Vasari I, 304, 305 und Note zur Vita di Margaritone.

**) Vasari I, 315, Vita di Giotto.

***) Vasari II, 137. Vita di Orcagna. Auch hier wieder heißt es: ritratto di naturale, diesmal aber mit dem ausdrücklichen Beisatz: weil man ein Bildnis habe kommen lassen.

†) Vasari IV, 27, Vita di Fiesole.

Zu einer ziemlich vollständigen Reihe fast oder ganz gleichzeitig gemalter Porträte gelangt man bei den Päpsten des 13. Jahrhunderts, deren mehrere überdies durch Grabstatuen von offenbarer Aehnlichkeit überliefert sind; nur ein sicheres gleichzeitiges oder wenigstens altes Porträt des großen Innocenz III. (1198—1216) scheint überhaupt nicht mehr vorhanden zu sein. Von mehreren Päpsten erfährt man wenigstens Einiges durch Nachrichten, auch über Verwendung ihrer irgendwie aus Rom stammenden Bildnisse in verschiedenen Gegenden Italiens. Auch gab es gesicherte vollständige Reihen solcher Porträte, und es ist nur zu bedauern, daß die ursprüngliche Reihe von Mosaikmedaillons in S. Paolo fuori le mura, welche noch sehr viel ältere Köpfe enthalten haben wird, vor dem Brand von 1823 nicht durch stil- und formgetreue Nachbildungen gerettet worden ist. — In den so sehr als unkritisch verrufenen Biographien des Andrea Tafi und des Buffalmaco meldet uns Vasari (I, 286 und II, 56) doch völlig sichere und wertvolle Thatsachen: daß zunächst solche Reihen müssen vollständig gewesen sein, erhellt daraus, daß auch ein Papst, der nur achtzehn Tage saß, nämlich Cölestin IV. (1241), nicht fehlte; dann folgte nach langer Sedisvakanz Innocenz IV. (1243—1254; die sehr bedeutende Grabstatue im Dom von Neapel) und hierauf Alexander IV. (1254—1261). Von diesen dreien, so glaubte Vasari, hätte Andrea Tafi entweder offizielle Bildnisse gearbeitet oder doch Zeichnungen nach solchen besessen und dieselben dem Buffalmaco hinterlassen, welcher sie in seinen Wandmalereien verwendet habe; den Papst Alexander IV. hätte Tafi sogar in S. Peter (etwa als kniende Figur in einem großen Mosaik der Apsis?) dargestellt, und Buffalmaco hätte dies Bildnis benützt in seinen (jetzt erloschenen) Fresken in S. Paolo in Ripa d'Arno zu Pisa, wo Alexander nebst vielen anderen trefflich gestellten und bewegten Figuren auf einer Barke (vielleicht als navicula Petri) abgebildet war. Man kann hiebei auf die Richtigkeit beider Künstlernamen verzichten und doch den wesentlichen Sachverhalt anerkennen: nämlich die Identität der Züge in den Porträten von Rom und von Pisa, und wahrscheinlich haben auch noch spätere Maler für gewisse Ceremonienbilder authentische Papstbildnisse aus Rom bezogen. Clemens IV. (1265—1268) hatte der florentinischen Nebenregierung, welche Parte Guelfa hieß, große Ehrenrechte verliehen; und als Giotto so beträchtlich später in dem Palast dieser Behörde das allegorische Bild der Storia della Fede malte, hatte er ohne Zweifel für die Hauptfigur, den Papst, eine solche ächte römische Vorlage. Und daß für Maler der Besitz vorrätiger Papstporträte, auch durch Geschenk oder Vermächtnis eines Lehrers,

als erwünscht galt, wird noch mit einem weiteren Beispiel zu belegen sein. Außerdem versteht es sich von selbst, daß in monumentalen Malereien, welche Scenen auch aus der fernen Vergangenheit des Papsttums darstellten, der anwesende Papst in der Regel die Züge desjenigen wird erhalten haben, zu dessen Zeit das Werk entstand. Dies kann vielleicht schon gelten von den sehr alten Wandmalereien der Unterkirche von S. Clemente und der Sylvesterkapelle bei S. Quattro Coronati in Rom; mit Gewißheit darf man es voraussetzen in den Mosaiken der Fassade von S. Maria Maggiore, wo in dem mehrmals dargestellten Papst Liberius des 4. Jahrhunderts offenbar einer seiner Nachfolger vom Ende des 13. Jahrhunderts weiterlebt, so gut es der damalige Meister, Filippo Rusuti, zu leisten vermochte; auch andere römische Persönlichkeiten sind in diesen merkwürdigen Erzählungen (den beiden Träumen, der päpstlichen Audienz und dem Schneewunder) ohne Zweifel mitgegeben. — Offizielle Porträte, von damals irgend erreichbarer Aehnlichkeit, sind dann die Päpste als Stifter der Mosaiken in den großen Halbkuppeln der Basiliken ersten Ranges, kniend vor oder zwischen den kolossalen Heiligengestalten, in kleinerem, ja relativ ganz kleinem Maßstab, und doch noch reichlich lebensgroß. Der Honorius III. (1216—1227) in S. Paolo fuori wird freilich seit der Herstellung der Apsismosaiken nach dem Brande von 1823 ebenfalls stark erneuert worden sein.*) Dagegen ist Nicolaus IV. (1288—1292) zweimal als kenntliches Porträt gesichert in der Apsis des Laterans und in dem Meisterwerk des Jacopo Torriti, dem Apsismosaik von S. Maria Maggiore, wo auch Kardinal Jacopo Colonna dargestellt ist.

Mit Giotto aber und mit der ganzen italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts, welche er ja vollständig überschattet, kam auch in diese Angelegenheit ein neues Wollen und Vollbringen. Als Erzähler heiliger Geschichten in einem erstaunlich weiten Umfange wirkt er auf uns noch wesentlich als idealistisch gesinnt, und in der Ausführung gehören hieher noch alle seine und seiner Nachfolger typischen Köpfe: der jugendliche (männliche und weibliche) Kopf mit der besonders bekannten Bildung von Stirn, Auge und Kinn, und der oft so mächtige bejahrte Kopf; in den Anwesenden, der „Assistenz," welche die meisten Ereignisse begleitet, sind dieses einstweilen die vorherrschenden. Daneben aber wird man in manchen thätigen Personen, sobald es sich nicht um Christus und Maria handelt, bereits eigentliche Charakterköpfe erkennen, und einzelne Nebenfiguren scheinen sogar aus dem gewöhnlichen Leben ge-

*) Den Alexander IV. des Andrea Tafi haben wir oben nur hypothetisch in die Apsis von Alt S. Peter zu versetzen gewagt.

griffen zu sein, und zwar die Geberde wie der Kopf. Selbst in der Arena zu Padua kommt dergleichen vor (vergl. die Hochzeit von Cana), und bei den Nachfolgern betont es Vasari hie und da ausdrücklich.*) Außerdem muß Giotto mit aller Kraft und gewiß unter großer Anerkennung das völlig individuelle Bildnis gepflegt haben, anzufangen mit seinem eigenen, welches er mit Hilfe von Spiegeln zu Stande brachte.**) Sogar in den Fresken von Assisi und in der Annunziata zu Gaeta kannte man, laut Vasari, irgendwo Giottos Selbstporträt, sonst aber gab es reichlich von ihm die Bildnisse erlauchter Zeitgenossen. Aus seinen Fresken in einer ehemaligen Vorhalle des Laterans stammt die denkwürdige Darstellung Bonifaz' VIII. samt einem Prälaten, einem Kaplan und noch einem Begleiter, im Moment der Verkündung des ersten Jubiläums von 1300, welche erst im vergangenen Jahrhundert in das Innere der Kirche versetzt worden ist. In einem weiter zu erwähnenden Saal des Königspalastes zu Neapel sah man von Giottos Hand die „ritratti“ vieler berühmter Leute und auch das des Malers selbst. Bei seiner Rückkehr aus Frankreich nach Florenz 1316 brachte er das Porträt eines Papstes (Clemens V. oder des eben gewählten Johann XXII.) mit — sei es als Tafelbild oder als Zeichnung — und schenkte dies seinem Schüler Taddeo Gaddi. Zu Verona malte er im Palast des Can Grande della Scala, „und insbesondere“ — als Teil von Fresken oder als Tafelbild — das Porträt des della Scala.***)

Hauptsächlich wohl auf dieses Vorbild hin öffnete die ganze italienische Malerei dem Bildnis irgendwie die Pforten. Auf den Altartafeln fanden sich vor oder zwischen den Heiligen die knienden Figurinen der Stifter ein, und dies kam wohl auch im Norden vor. Was aber Italien jetzt voraus besaß, war eine große, religiöse, historische und allegorische, dabei völlig öffentliche Malerei an Wänden und Gewölben in dauerhaftem Fresko, monumental in Auffassung und Ausführung, und in diese Welt der Dar-

---

*) Vasari II, 88, Vita di Simone, in einem römischen Fresko desselben: un sagrestano di S. Piero che accende alcune lampade a dette sue figure (vor zwei Apostelbildern nämlich) molto prontamente.

**) Filippo Villani, Vite d'uomini illustri fiorentini, p. 81: Dipinse eziandio a pubblico spettacolo nella città sua, con ajuto di specchî, se medesimo ed il contemporaneo suo Dante Alighieri poeta, nella cappella del palagio del podestà nel muro. Es ist die bekannte, in neuerer Zeit aufgefrischte Malerei eines „Paradieses“ im Bargello, in welcher man außerdem die Porträte des Königs Robert von Anjou, des Kardinallegaten Bertrand de Puget, des Corso Donati und des Brunetto Latini erkennen will.

***) Vasari I, 315. 317. 323. 324. 326. 328, wobei die dem Giotto offenbar irrig zugeschriebenen Werke übergangen sind.

stellung wurden jetzt Bildnisse von Zeitgenossen, oft schon in beträchtlicher Zahl, aufgenommen. Die Kunde von manchen Dargestellten behauptete sich lange, schon weil die stadtgeschichtliche Erinnerung sich ihrer annahm, oder weil es Prälaten oder Mitglieder von mächtigen Behörden, auch von örtlichen Regentenhäusern waren, oft wohl auch, weil durch Beischriften dafür gesorgt war; wenn aber bei sprechend lebendigen Köpfen jede Tradition fehlte, so wurde allerdings im Laufe der Zeit durch Meinung der Ortsbewohner, auch auswärtiger, diese und jene Physiognomie ganz willkürlich bestimmt. Genug, daß in Italien das gemalte Porträt bei großem und feierlichem Anlaß in die Welt tritt.

Die Frage, wer über die Aufnahme eines Zeitgenossen in die Wandgemälde entschied, beantwortet sich da von selbst, wo die politische Macht das Werk veranlaßt hatte. Bei Kirchenfresken müßte dagegen nach der Wahrscheinlichkeit ermittelt werden: ob es Donatoren? ob dankbare Kirchenbehörden? ob es der Maler gewesen? und im letztern Falle fragt es sich insbesondere, welches dessen Beweggrund war? Huldigte er dem malerischen Kopf? oder der Notorietät? oder sogar dem Wunsche des Dargestellten? Und wer vollends verfügte über das Anbringen bestimmter Individuen unter den Seligen und den Verdammten der großen feierlichen Weltgerichtsbilder? Freilich für seine Divina Commedia, wo über so Viele Gericht gehalten wird, fragte auch Dante niemanden um Erlaubnis; aber ein Gedicht konnte man ungelesen lassen, während Malereien an heiliger Stätte sich allen Blicken darboten und zur Benennung der einzelnen Köpfe aufforderten, sobald dieselben samt den Trachten deutlich individuell waren. Bei dem Weltgericht im Camposanto — von Andrea Orcagna oder Lorenzetti — bedauert Vasari sehr ernstlich, daß man von Keinem oder ganz Wenigen dieser tanta moltitudine d'uomini togati, cavalieri ed altri signori, welche offenbar di naturale abgebildet seien, die Namen wisse, und führt nur mit einem „si dice" Innocenz IV. an, während doch kein Papst in dem Gemälde vorkommt. Anders verhielt es sich mit (längst untergegangenen) Malereien in S. Croce zu Florenz, wo Orcagna seine berühmten Darstellungen des Camposanto frei wiederholt haben soll; hier sah man im Weltgericht unter den Seligen den (mit Florenz befreundeten) Papst Clemens VI. und (vielleicht aus persönlichem Dank) einen großen florentinischen Arzt, von einem Engel geführt; unter den Verdammten einen „Messo" des Staates, samt dessen Genossen, einem Notar und einem Richter, sodann den (schon 1327 verbrannten) Astrologen Cecco d'Ascoli, ferner einen heuchlerischen Mönch ꝛc. „nebst anderen, welche

nicht des Malers Freunde waren,"*) und beiläufig teilen die Herausgeber mit, daß schon in dem Fresko der Hölle zu S. Maria Novella Andreas Bruder Bernardo sich Aehnliches erlaubt habe, und diese Malerei ist noch vorhanden.

Die Selbstporträte der Künstler, schon in der griechischen Skulptur einst hoch beachtet und sogar mit tendenziösen Sagen umgeben, ziehen auch in den italienischen Fresken eine besondere Aufmerksamkeit auf sich; bisweilen ist dem Bildnis das des Lehrers und mit der Zeit sogar das eines besonders verdienten Gehilfen (garzone) zugesellt. Außerdem hat bisweilen reine Pietät noch wichtige Vorgänger aus sehr viel früherer Zeit verewigt, wie z. B. in einem sofort zu erwähnenden großen Werke Simone den Cimabue; auch Taddeo Gaddi in seinem Sposalizio zu S. Croce stellt nicht nur seinen Vater und Lehrer Gaddo Gaddi dar, sondern auch den alten Andrea Tafi. Margaritone von Arezzo war einst noch in einem Dreikönigsfresko des Spinello wohl nach einem vollen Jahrhundert abgebildet zu sehen, und Vasari konnte seine Züge noch dort entlehnen, kurz bevor das Werk unterging.*) Er hat für die Holzschnitte seines großen Werkes die Züge schon dieser früheren Meister fast aus lauter Fresken derselben entnommen, wobei ihn die Tradition, wenn auch nicht immer richtig, führte, und er hat schon damit einen ganz ausnahmsweisen Ruhm der italienischen Kunst konstatiert und proklamiert, welchem die Kunst des Nordens noch lange nichts Aehnliches gegenüber stellen konnte. Vorherrschend ist bei den Selbstporträten, doch auch bei den übrigen, wenn es auf besondere Aehnlichkeit ankam, die Aufnahme im Profil nach links, doch war auch diejenige völlig von vorn in Uebung; die Dreiviertelansicht heißt, beiläufig gesagt, bei Vasari und anderen: un occhio e mezzo, auch in mezzo occhio, und wiederum bei stärkerer Wendung nach der einen Seite: un quarto d'occhio.

Wenn es nun aus dem Jahrhundert des Giotto irgend ein Wandbild giebt, welches reich an sichtlich porträtmäßigen Köpfen heißen kann, so wird es, in der spanischen Kapelle bei S. Maria Novella in Florenz, die große Allegorie der „Kirche" an der Mauer rechts sein (um 1350). Ueber den oder die Meister herrscht bekanntlich bis heute Streit, und nur provisorisch mag

*) Vasari II, 128, Vita di Andrea Orcagna, samt Note. — Clemens VI. soll auch Arbeiten des Orcagna besessen und sehr hoch gehalten haben.

**) Vasari I, 296, Vita di Gaddo Gaddi. — I, 308, Vite di Margaritone. — Erwähnungen von Selbstporträten sonst bei Anlaß von Buffalmaco, Taddeo Gaddi, Starnina, Niccolò di Pietro, Parri Spinello u. a. m.

hier noch der bei Vasari genannte Simone Memmi (oder Simone di Martino) dafür angenommen werden. Ganz sicher aber wissen wir aus dem Bilde selbst, wie der Maler ausgesehen hat: es ist die geistvolle, noch jugendliche Physiognomie unter der zweiten thronenden Figur rechts vom Kaiser, und Vasari*) war überzeugt oder aus Kunden berichtet, daß Simone sich zweier Spiegel bedient habe, um das Profil herauszubringen; die zunächst nach links hin Folgenden wären der Conte Guido Novello und — nachgeholt aus dem vorhergehenden Jahrhundert — der große Urheber der neuen toskanischen Malerei, Cimabue, ein scharfer, fein belebter Kopf. Außerdem macht die Tradition den Arnolfo del Cambio und den Kardinal da Prato namhaft; S. Dominikus und S. Thomas von Aquino sind äußerst kenntlich, predigend und siegreich argumentierend mitgegeben, und wenn auch der Kaiser nicht Karl IV., sondern eine der typischen Physiognomien der Gebietiger mittleren Alters ist, so wird doch der Papst, in voller Vorderansicht, sicher die Züge Clemens VI. tragen. Daneben aber ist das ganze große Bild überreich an offenbar individuellen Köpfen, und von Simone (wenn er der Urheber ist) sagt ja Vasari ausdrücklich: si dilettò molto di ritrarre di naturale, ja er habe hierin als der erste Maler seiner Zeit gegolten. In den dargestellten Mönchen leben ohne Zweifel manche damalige Dominikaner von S. Maria Novella weiter; die widerlegten Ketzer und Ungläubigen sind samt und sonders aus dem Leben gegriffen und so noch andere, verschieden nach Geschlecht, Alter und Stand.

In diesem berühmten Gemälde wäre aber auch die früheste nachweisbar um des Ruhmes und der Schönheit willen öffentlich gemalte Frau zu finden, die Laura des Petrarca, und unsere Quelle**) preist den Meister dafür glücklich, daß er zu des Dichters Zeit gelebt und diesen in Avignon von dem dringenden Wunsch beseelt getroffen habe, das Bild der Geliebten von Meisterhand zu besitzen. Und Petrarca erhielt ein solches wirklich und gab in Sonetten und Briefen hievon Kunde, auch existieren noch heute verschiedene Brustbilder, welche Wiederholungen nach einem Porträt der Laura sein sollen. Allein die in dem Fresko als Laura namhaft gemachte Figur stellt diese nicht dar, und auch die angebliche Gestalt des Petrarca wird von der jetzigen Kritik abgelehnt, während es ein Bildnis des letzteren von des wirklichen Simone Hand allerdings gegeben hat.***) An ganz anderen Stellen als bei

*) I, 228, Vita di Cimabue.

**) Vasari II, 86, Vita di Simone.

***) Vasari a. a. O. 98 und Note.

der sogen. Laura ist in der spanischen Kapelle mehr als eine Offenbarung einer neugeborenen weiblichen Schönheit zu suchen.

Zunächst finden sich in dem nämlichen Bilde, über der Darstellung der Domkuppel und weiter hinauf in der Nähe des Bogenrandes, eine Anzahl von Köpfen, bei welchen man fragen kann: ob es einzeln aufgesuchte und gefundene Schönheiten waren, oder ob der Maler bereits zu einem höheren allgemeinen Typus durchzudringen im Begriffe war. Von dem Bilde gegenüber, von den Tugenden und Wissenschaften im „Triumph des heil. Thomas," läßt sich Aehnliches weniger rühmen, wo nicht spätere Restaurationen etwas nachgeholfen haben, um so wertvoller aber ist das gewaltige Passionsfresko der Hauptwand. Während Maria und ihre Begleiterinnen noch wesentlich typisch gegeben sind, sieht man in der unteren Gruppe links, in ihrem Gefolge, zunächst vor dem Thore von Jerusalem, einzelne Frauenköpfe von freier und dabei offenbar individueller Jugendschönheit, und auch die Scene von Christus in der Vorhölle zeigt diesen und jenen weiblichen Kopf, welcher dem Typus glücklich zu entrinnen scheint in ein Schön-Wirkliches.

Es wäre der Mühe wert, hier und anderswo diesen Dingen mit Hilfe der besten photographischen Kräfte nachzugehen, so lange es noch Zeit ist. Einen allgemeinen erhöhten Grad der menschlichen Schönheit wird man z. B. demjenigen unbekannten Giottesken zugeben, welcher zu Ravenna in S. Maria del Porto die Scenen des Marienlebens gemalt hat: die jugendlichen männlichen sowohl als weiblichen Charaktere gehören schon im Schädelbau, dann besonders im Blick einem edeln Typus an. (An Ort und Stelle irrig als Werk Giottos geltend.) Vollends von dem Paradies des Andrea Orcagna (in S. Maria Novella zu Florenz) läßt sich sagen, daß hier der giotteske Typus vor einer wahrhaft glänzenden Anmut dieser Engel und Heiligen gewichen ist, was dem Beschauer wiederum eher als Frucht einer Reihe schöner, einzelner Wahrnehmungen oder auch als vollständig gewonnener neuer Typus erscheinen mag. Ein allgemeiner florentinischer Besitz wird es zunächst nicht, und bei einem ausgezeichneten späteren Erzähler wie Angelo Gaddi (z. B. Geschichten vom wahren Kreuz im Chor von S. Croce) sind sowohl die Schönheit als die Vielartigkeit des Individualisierens eher schwache Seiten.

Endlich ein wenn nicht neues, doch neu und tiefer aufgefaßtes Problem: die Staatstugenden des Ambrogio Lorenzetti im öffentlichen Palast von Siena (Sala della Pace); nicht Porträte noch Schönheitsideale, auch die herrliche Concordia nicht, wohl aber höchst bedeutende Versuche, ein Allgemeines

physiognomisch großartig zu personifizieren (Sapientia, Justitia, Concordia, Pax, Fortitudo, Prudentia, Magnanimitas, Temperantia und eine zweite Justitia). Als stärkster Kontrast ziehen unterhalb in dichter Reihe Bürger von Siena auf, und dies könnte sogar (1337—1339) das früheste erhaltene Beispiel des weltlichen Massenporträts auf italienischem Boden sein; ja es ist möglich, daß die Aehnlichkeit jedes Einzelnen bei Ambrogio einbedungen war, und daß, wie in den holländischen Doelen-Stukken, jeder für seinen Kopf bezahlte.

Kehren wir noch einmal zur Schönheit im 14. Jahrhundert zurück, um die stärkste Beteuerung zu konstatieren, welche bei Vasari vorkommen mag:*) es war ein junges Weib, seine Unschuld beschwörend, quanto può donna esser bella, in den Fresken des Atriums von Alt San Francesco zu Rimini, welche die Legende der heil. Michelina darstellten. (Irrig dem Giotto beigelegt, aber wohl erst vom Ende des Jahrhunderts.)

Von den Päpsten des 14. Jahrhunderts scheinen auch mehrere avignonesische in italienischen Porträten gesichert gewesen zu sein. Benedikt XII. und Innocenz VI. mögen fehlen, dagegen hat Giotto, welchem man bereits jenen hochwichtigen Bonifaz VIII. (S. 151) verdankt, in Avignon vermutlich schon Clemens V.**) und jedenfalls Johann XXII. gemalt, und die Züge des letztern gewiß (1322) wiedergegeben auf jener Altartafel für den Dom von Lucca, wo die vier Stadtpatrone dem Erlöser einen Papst und einen Kaiser empfahlen; der letztere kann allerdings nur eine frei gewählte Physiognomie gewesen sein, indem Ludwig der Bayer (der Parteikaiser des Bestellers, welcher der ghibellinische Stadtherrscher Castruccio Castracane war) sich damals noch nicht in Italien gezeigt hatte. — In dem Idealpapst der großen Allegorie der „Kirche" in der spanischen Kapelle ist mit aller Sicherheit Clemens VI., der große Freund der Florentiner zu erkennen, und zwar, wie schon bemerkt, mit individuellen Zügen. Von Urban V., welcher ja auch einige Zeit in Italien weilte, gab es, als Fresko in S. Marco zu Florenz, angeblich von Pietro Cavallinis Hand, ein Bildnis zwischen den Brustbildern der Apostel Petrus und Paulus, und dasselbe muß

*) Vasari I, 327, Vita di Giotto.

**) In der spanischen Kapelle, und zwar im Triumph des S. Thomas von Aquino, sieht man in der Reihe der Repräsentanten der Tugenden und Wissenschaften auch Clemens V. sitzen (unterhalb von der Gestalt des Jus canonicum), welcher in voller Vorderansicht entschiedene Porträtzüge verrät. Der Urheber der Malerei, wer es auch war, konnte vielleicht Giottos Aufnahme benützen. Neben den freien Wendungen der übrigen Köpfe, welche Schöpfungen der individualistischen Phantasie sind, sticht dieses streng symmetrische Angesicht deutlich ab.

für sicher gegolten haben, da Fiesole dasselbe später in einem seiner Altarwerke benützt hat.*) Dem Papst Gregor XI. war man dankbar dafür, daß er sogar (1378) in Rom gestorben war, und Vasari**) deutet dies vielleicht mit den Worten an: Taddeo Bartoli (sienesische Schule) habe nach Arezzo eine Altartafel gesandt, auf welcher Gregor XI. abgebildet war, der den Papstsitz von Frankreich nach Italien verlegt habe. Von den folgenden Teilpäpsten der getrennten Kirche sind die Bildnisse schwerer nachweisbar; die Zeiten aber, um welche es sich handelt, sind ohnehin diejenigen, da die Schöpfung sprechender individueller Köpfe sich von selbst zu verstehen anfing, und da man sich wohl in den Abbildungen lebender wie vergangener Päpste von der genauen Wirklichkeit wie von der älteren Tradition eher wird befreit haben. Als Lorenzo di Bicci im Kloster von S. Croce u. a. die Bestätigung der Minoritenregel durch Honorius III. (1216—1227) malte, wird er sich wohl weniger an dessen überlieferte Züge angeschlossen haben, als einst ein Jahrhundert früher Giotto in dem Cyklus der Oberkirche von Assisi gethan hatte.***) Es lohnt der Mühe, weiter zu vernehmen, was der Meister, ohne Zweifel nicht auf Vorlagen hin, sondern aus eigener Phantasie sonst noch dort an Persönlichkeiten geschaffen hat: in den Bögen und an den Gewölben jenes Klosterraumes malte er auch, wahrscheinlich als Brustbilder in Cartouchen und Medaillons, einige Könige von Frankreich, welche dem Orden (als Laienbrüder) beigetreten oder sonst ergeben gewesen, und zwar mit individuellen Zügen (ritrasse di naturale), sodann auch viele Gelehrte und Würdenträger, die dem Orden angehört, Bischöfe, Kardinäle und Päpste, darunter in zwei Rundmedaillons am Gewölbe Nicolaus IV. (1288—1291) und Alexander V., beide ebenfalls ritratti di naturale; vom letztern aber wird man hier wirklich ein Bildnis nach der Natur im heutigen Sinne annehmen dürfen, weil Alexander (1409—1410) der Teilpapst des Konzils von Pisa war und die Obedienz des florentinischen Staates genoß, so daß von den florentinischen Malern eine ganz getreue Abbildung verlangt werden konnte. Sein unglücklicher Nachfolger Johann XXIII. ist erhalten in dem gleichzeitigen Fresko einer Kapelle von S. Petronio zu Bologna (seiner gewöhnlichen Residenz), thronend zwischen seinen Kardinälen und dem knienden

*) Vasari II, 83, Vita di P. Cavallini.

**) Vasari II, 222, Vita di T. Bartoli.

***) Vasari II, 227, Vita di Lorenzo di Bicci (geb. um 1350, starb 1427). Daß der Autor ihn mit seinem Enkel Neri durcheinanderwirft, kommt hier nicht in Betracht, da die betreffenden Fresken untergegangen sind.

Erzbischof, welchem er eine Urkunde überreicht, und auch diese alle scheinen Bildnisähnlichkeit zu haben. Seine Züge sind überdies gesichert durch die Grabstatue im Baptisterium zu Florenz.

Daß der ganze übrige Welt- und Klosterklerus besonders häufig an heiliger Stätte wird porträtiert gewesen sein, versteht sich von selbst, die Prälaten schon als kniende Stifter, die übrigen als Assistenz, sobald die Scenen der Legenden sich dazu eigneten. Beim Sterbebett eines heil. Franziskus wird hie und da eine ganze Gruppe von Minderbrüdern des betreffenden Klosters verewigt sein, noch nicht bei Giotto (S. Croce, Capella Bardi), welcher hier noch vorherrschend seinen Typus festhält, wohl aber bei seinen Nachfolgern; und daß die Klöster überhaupt von frühe an eine thätige Stätte des Porträtierens möchten gewesen sein, wurde bereits bemerkt. — Da es auch politisch ehrgeizige und unruhige Prälaten gab, welche sich in weltlichen Bauten verherrlichen ließen, so wird hier das Porträt am allerwenigsten gefehlt haben. In dem Bischofspalast der alten Citadelle von Arezzo waren schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts von Jacopo di Casentino*) gemalt zu sehen „viele Bilder der Thaten des Bischofs Guido Tarlati und des Piero Sacconi, welche in Krieg und Frieden Großes und Ruhmvolles für die Stadt vollbracht hatten,“ und schon um 1330 war im dortigen Dom das marmorne Prachtgrab des Bischofs Guido mit sechszehn erzählenden Reliefs entstanden.

Bei Anlaß desselben Meisters Jacopo**) ist aber auch noch eines, wie es scheint damals neuen, religiösen Anlasses zu reichlicher Anwendung von Porträten zu gedenken: der Darstellung ganzer geistlicher Bruderschaften (Compagnie), versammelt um einen Christus, eine Madonna oder einen besonderen Schutzheiligen. Gemeinsame Andacht und Beneficenz, Gemeinsamkeit des Gewerbes, Landsmannschaft in der Fremde riefen diese Vereine in manchen Städten Italiens zum Leben, und der hier zu erwähnende war (1350 oder schon 1339) gerade der Malerverein von Florenz, die Compagnia di S. Luca, und als frühestes Oratorium wurde derselben die Kirche (Cappella Maggiore) des Spitals S. Maria Nuova gegönnt. Für diesen Raum schuf Jacopo di Casentino das Altarwerk, dessen Hauptbild S. Lucas, die Mutter Gottes malend, vorstellte, während die Predella auf der einen Seite die knienden Männer der Compagnia, auf der andern die Frauen enthielt. Das Gemälde ist verschollen und von einer Bildnisähnlichkeit der Darge-

*) Vasari II, 181, Vita di Jacopo.

**) Vasari ebenda, S. 182, mit der berichtigenden Note.

stellten meldet Vasari nichts, wer wird aber hier daran zweifeln? Wenn irgendwo so wird hier die Kenntlichkeit aller Einzelnen verlangt und erreicht worden sein, und dieser Scene wartete in verschiedenen Schulen eine große Zukunft.

Noch eine andere Gelegenheit zu Kollektivporträten ergab sich bei Darstellungen der Gnadenmutter, welche eine Schar von Gläubigen unter ihrem Mantel versammelt, wie das Volkslied sagt: Sotto il tuo bel manto, amabile Signora, viver io voglio e ancora voglio morir un dì. Mögen diese meist nur kleinen Figuren die Genossen eines Klosters oder wiederum das Personal einer geistlichen Bruderschaft oder die Regenten einer Stadtgemeinde ꝛc. vorstellen, immer wird auch hier wenigstens die Absicht einer durchgehenden Bildnisähnlichkeit vorauszusetzen sein. Eine Aussage aus späterer Zeit, gegen Mitte des 15. Jahrhunderts, mag hier als besonders belehrend heraufgenommen werden.*) Der Sohn und Schüler des berühmten Spinello von Arezzo, Parri, malte in einem Bruderschaftsgebäude seiner Vaterstadt al fresco eine Madonna, welche unter ihrem Mantel „das Volk von Arezzo" schützte, gab jedoch (wie es scheint als Vorzug) einigen Figuren Bildniszüge und die Tracht des Lebens, und zwar waren es die damaligen Vorsteher der betreffenden Korporation, sowie ein bereits verstorbener großer Wohlthäter der letztern; „und weil man mit diesem Werke sehr zufrieden war," bekam Parri auch noch eine Altartafel ähnlichen Inhaltes zu malen.**) Es wäre erwünscht, zu wissen, wie frühe auch in der nordischen Malerei und Skulptur das Thema vorkam, und wann zuerst im Sinne der ganzen Kirche überhaupt, da unter dem Mantel der Mutter Gottes der geistliche und weltliche Stand, Papst und Kaiser voran, versammelt wurde.

Die schon erwähnten knienden Stifter, welche zumal auf Altarbildern in kleinerem, ja ganz kleinem Maßstab den heiligen Gestalten beigegeben wurden, müssen schon von Anfang an aus allen Kräften die Profilähnlichkeit erstrebt haben. Wurde aber aus der Darstellung ein eigentliches Empfehlungsbild und der Maßstab des Stifters derselbe wie derjenige des empfehlenden Heiligen, so steigerte sich die ganze Aufgabe. Vasari beschreibt***) mit Begeisterung ein Bild des Taddeo Gaddi in S. Francesco zu Pisa: man

---

*) Vasari III, 150, Vita di Parri Spinelli.

**) Heute noch wird ihm eine solche Gnadenmutter zugeschrieben, auf dem Hauptaltar von Madonna delle Grazie vor der Stadt, wobei aber die plastischen Zuthaten des Andrea della Robbia eine weit größere Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

***) Vasari II, 112, Vita die Taddeo Gaddi.

sah als Bischof thronend den heil. Ludwig von Toulouse, welchem S. Gherardo da Villamagna den Guardian des Klosters, Fra Bartolommeo empfahl. Alle drei waren „ritratti dal naturale,“ was jedoch buchstäblich gewiß nur vom Letztgenannten als Zeitgenossen und Besteller gilt, während die beiden anderen nur sonst völlig individuelle Züge werden getragen haben; außer diesem persönlichen Leben jedoch waren sie beseelt und anmutig und „von jener einfachen Art, welche in einigen Bezügen die des Giotto übertrifft, besonders im Ausdruck des Sichempfehlens, der Freudigkeit und des Schmerzes.“ Vielleicht eine der frühesten Erwähnungen des Momentanen neben dem Individuellen.

Die historischen Gestalten, welche in großen Schildereien den abstrakten Wesen (Tugenden, Künsten und Wissenschaften) als „Repräsentanten“ beigegeben wurden, können anfangs fast nur freie Schöpfungen des Individualisierens gewesen sein, indem die wirklichen Züge der betreffenden historischen Celebritäten kaum je beizubringen waren. Wenn ihre Persönlichkeit als Konkretes, als Ausdeutung des mit abgebildeten Abstrakten wirken sollte, so gieng dies in den meisten Fällen allerdings über das Vermögen der Kunst, doch bleibt man höchst dankbar für die große Doppelreihe der oben thronenden abstrakten Frauen und der ihnen unten entsprechenden Männer des biblischen und des klassischen Altertums und des Mittelalters, welche im Triumph des heil. Thomas von Aquino in der spanischen Kapelle den ganzen unteren Teil einer Wand einnimmt. Eine große Darstellungskraft, verbunden mit frei erworbenen physiognomischen Ueberzeugungen, hat die Charaktere hervorgebracht,*) und nun überschaue man noch das Ganze dieser Wand mit allem, was sie sonst gewährt: über der Doppelreihe, und in weit höherem Ton, die zehn thronenden Heiligen des alten und des neuen Bundes zu beiden Seiten des (genau bildnistreuen) heil. Thomas, die widerlegten Ketzer zu dessen Füßen, und die sieben schwebenden Engel, ja auch die scheinbar bloß dekorativ mitgegebenen Figuren, nämlich die Brustbilder der Medaillons in den Giebeln, welche die Sitze der Tugenden und Wissenschaften krönen, ja selbst die Halbfiguren in den Zieraten des Gewölberandes — so wird man alle Stufen des personifizierenden Vermögens der Schulen von Florenz und Siena um die Mitte des 14. Jahrhunderts hier vereinigt finden.

Was hier der Dominikanerorden zur Glorie seines Doctor angelicus durch die Malerei vollbringen ließ, haben wetteifernd auch wohl andere

*) Mit einziger Ausnahme Papst Clemens V., welcher, wie Clemens VI. im Bilde gegenüber, Porträt ist. Frei aus der Wirklichkeit entnommen ist auch sonst dieser und jener Kopf.

Orden für die Ihrigen versucht, und man hat Anlaß zu glauben, daß hierin besonders die Augustiner-Eremiten eifrig waren. In den Eremitani zu Padua, und zwar in einer Kapelle neben dem Chor, sah noch der Anonimo di Morelli*) Fresken des alten Giusto Padovano, welche einen wenigstens analogen Gedankenkreis behandelt haben mögen: . . . da una parte le arti liberali, con gli uomini eccellenti in esse, dall' altra li vizii con li uomini viziosi, e li uomini famosi nella Religione di S. Agostino e li titoli delle opere di S. Agostino.**) Noch spät im 16. Jahrhundert malte, laut Vasari, Bagnacavallo mit Biagio Pupini in Gemeinschaft in der Bibliothek der Augustiner (scopetini) zu Bologna eine „Disputa di S. Agostino" mit einer trefflichen Bauperspektive, was auf eine groß angeordnete Allegorie in symmetrischer Anlage deutet, deren Mitte der thronende Kirchenlehrer wird eingenommen haben.

Außer diesen religiösen Anlässen zu Bildnissen oder frei geschaffenen Charakteren hat man es aber noch mit Nachrichten verschiedener Art und mit einigen wenigen erhaltenen Ueberresten zu thun, welche sich auf den poetischen und gelehrten Ruhm und die politische oder die kriegerische, überhaupt auf die profane Macht beziehen. Italien unterschied sich hierin seit Anfang des 14. Jahrhunderts vom ganzen übrigen Europa; seine Denkweise und die individuelle Entwicklung der ganzen damaligen Generation haben auch in der Kunst frühe Spuren zurückgelassen.

Die vielleicht wichtigste Malerei dieser Art, ein von Giotto ausgemalter Saal im Königspalast zu Neapel, ist uns leider nur aus einer Zeile des Vasari bekannt,***) und das Gebäude wurde schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts demoliert, als Alfons von Aragon Raum für Neubauten am Kastell brauchte, so daß sich auch frühe jegliche nähere Kunde von jenem Werke mag verloren haben. „Unter anderem waren in besagtem Saal die Bildnisse vieler berühmten Leute, i ritratti di molti uomini famosi, auch das des Giotto selbst."

---

*) Notizia d' opere di disegno, &c. ed. Frizzoni, p. 63.

**) Die hochwichtige Publikation von Alwin Schultz (in Band I des Jahrbuches der königl. preußischen Kunstsammlungen 1880): „Die Wandmalereien im Prämonstratenserkloster zu Brandenburg" schließt mit einer für die italienische Kunst nicht minder wichtigen Beilage, nämlich dem Inhaltsverzeichnis der Malereien in capella beati Augustini apud Heremitanos Paduae, aufgenommen 1463 durch den an der dortigen Universität weilenden Hartmann Schedel; vermutlich dasselbe Objekt wie beim Anonimo, nur umständlicher. Beide Urkunden enthalten zahlreiche, offenbar kunstübliche Zusammenstellungen von abstrakten Wesen mit ihren Repräsentanten.

***) Vasari I, 326, Vita di Giotto.

Hiezu können nun aus dem, was man sonst von Giotto und von seinem Besteller, König Robert vom Hause Anjou (1309—1343) weiß, Fragen und Vermutungen in Fülle aufgestellt werden. Waren die Gestalten einzeln, in besonderen Einfassungen gegeben? oder zusammen geordnet? und dann wie? als Umgebung allegorischer Wesen? oder in freiem Verkehr und Gespräch? Und wer hatte über die Auswahl verfügt? Giotto, oder ein Gelehrter, oder der König selbst? Dieser aber war noch immer ein Sprosse des französischen Königshauses und Erbe von dessen Erinnerungen; Enkel Karls von Anjou; Bruder des heilig gesprochenen Franziskaners und Bischofs von Toulouse, Ludwig; er war der päpstlichen Curie in Avignon höchlich verpflichtet und das Haupt der italienischen Guelfenpartei; dabei rings umgeben von einer hohen Beamtenschaft und Gelehrtenschaft, welche er ernst nahm; er selber verfaßte einen Tratatto delle virtù morali und nannte sich auf demselben mit seinem Lieblingstitel Roberto Re di Gerusalemme, denn auch diesen Anspruch hatten die Anjou von Neapel an sich gebracht, und Robert braucht dabei nicht erst an Gottfried von Bouillon und dessen Nachfolger gedacht zu haben, denn schon „König Salomo war sein Muster;"*) außerdem gehörte Marc Aurel zu seinen verehrten Vorbildern. Will man aber eine scholastische Grundlage für die Auswahl jener Famosi annehmen, so könnte etwa das Speculum historiale des Vincenz von Beauvais als solche gedient haben; und endlich winkte vielleicht schon griechisches Wissen von apulischen Basilianerklöstern bis nach Neapel herauf. Jedenfalls fehlte Giottos Selbstbildnis nicht, und vielleicht stammt auch das bei Giovio (in Holzschnitt) erhaltene Profilbild König Roberts ursprünglich (durch alte Kopie) aus jenem Saale. Der reichlichen plastischen Verewigung Roberts und seines Hauses in Gestalt der Prachtgräber ist nicht näher zu gedenken, da es sich in der Malerei um eine Sammlung von uomini famosi vielleicht von jeder Gattung handelte, und nicht um die Dynastie.

Eine andere Richtung nehmen unsere Hypothesen bei dem Werk eines Nachfolgers des Giotto, welcher auch danach Giottino zu heißen pflegt: Tommaso di Stefano von Florenz (gest. 1357). Derselbe malte zu Rom**)

---

*) Für dies und Anderes vergl. Giannone, Bürgerliche Geschichte des Königreichs Neapel, deutsch von Lebret, Buch 22, Kap. 7, Band 3, S. 243 ff. — Das Verhältnis Roberts zu Petrarca darf man nicht geltend machen, weil Giottos Aufenthalt schon in eine zu frühe Lebenszeit des Petrarca fiel.

**) Vasari II, 143, Vitta di Giottino. — Noch Vasari kannte, wenn auch sehr verdorben, eine Malerei Giottinos im Lateran: il Papa in piu gradi, d. h. wohl Clemens VI. über Stufen thronend.

im Hause der Orsini „una sala piena di uomini famosi,“ und hier wird die stolzeste römische Baronenfamilie, welche ihren Ursprung im Altertum zu finden behauptete, ganz gewiß neben anderen auch ihre eigenen Ahnen und damaligen Sprößlinge nicht vergessen haben.

Außer allem Zweifel stehen dann die Bildnisse einiger durch ganz Italien berühmter Männer jenes Jahrhunderts.

Dante, schon bei Lebzeiten durch sein Exil in verschiedenen Gegenden Italiens herumgeführt, wurde mit seiner großen Dichtung eine Celebrität von ganz besonderer Gattung, wie sie bei keinem anderen Volke des Abendlandes denkbar gewesen wäre. Und diese Divina Commedia entschied zugleich über Ruhm und Schmach so vieler Zeitgenossen, und sein Jenseits wurde schon so frühe wie eine wirkliche Offenbarung aufgenommen, zumal von den Höllenmalern. Die höchst ausdrucksvollen Züge des Dichters sind mehrfach und genau überliefert, schon von Giotto in der Kapelle des Borgello, und selbst die Bronzebüste des Museums von Neapel könnte noch aus seinem Jahrhundert stammen. Was Petrarca betrifft, so soll schon Pandolfo Malatesta, Herr von Rimini, den Simone von Siena eigens nach Avignon gesandt haben, um ihn zu porträtieren, und bei diesem Anlaß hätte Simone auch jenes Bildnis der Laura und zwar für Petrarca gemalt;*) jedenfalls giebt es in späterer Zeit einen anerkannten Typus des berühmten Dichters und Humanisten, und danach muß der bei Vasari dafür geltende Kopf in der spanischen Kapelle als unrichtig benannt beseitigt werden. — Zu diesen beiden, welche schon in einem Altarwerk oder Fresko des Don Lorenzo Monaco in S. Trinità zu Florenz vorkamen,**) wurde dann frühe Boccaccio gesellt, und noch zu Anfang des folgenden Jahrhunderts hatte ein hochpolitisch gestimmter Florentiner, Pandolfini, alle drei neben anderen sonderbar ausgewählten Celebritäten in seiner Villa durch Castagno malen lassen: in Fresko, einzeln, überlebensgroß, in einer Reihe, von welcher noch weiter die Rede sein wird. Und noch weiter im 15. Jahrhundert tritt der toskanische Ruhm kühn ins Heiligtum ein, nicht bloß durch Benützung von Gesichtszügen in historischen Bildern, nicht bloß als Stifterphysiognomie, sondern in Einer Reihe mit dem Verehrungswürdigen. Benozzo Gozzoli hat Dante und Petrarca und — zwar doch nicht Boccaccio, wohl aber Giotto bei den Minoriten zu Montefalco gemalt, nicht etwa in seiner Legende des heil. Franziskus als Mithandelnde, sondern unterhalb derselben, in Einer Flucht

*) Vasari II, 98, vergl. S. 86 und Note zu S. 90, Vita di Simone.

**) Vasari II, 212, Vita di Don Lorenzo.

mit zehn anderen Brustbildern im Rund, welche lauter berühmte Väter des Ordens, großenteils Heiliggesprochene, darstellten; entweder hatte er noch Raum für diese drei übrig, oder er schaffte sich denselben.

Wer aber waren, schon früher, tutti quegli uomini famosi, welche noch Vasari im alten Palast Medici (anstoßend an den seitherigen) gemalt und noch gut erhalten sah? Er hielt sie für ein frühes, also noch im 14. Jahrhundert entstandenes Werk des (spätestens um 1350 geborenen) Lorenzo di Bicci,*) und mit seinem dunkeln Ausdruck kann er sowohl die Ahnen des Hauses Medici als auch die eben genannten und andere toskanische Celebritäten dieser Zeit, vielleicht aber auch des Altertums, gemeint haben.

Die Bildnisse von Condottieren, Stadthäuptern, Tyrannen und deren Familien gelangten auf die verschiedensten Weisen in die Malerei. Sehr feierlich und andächtig z. B. der Feldhauptmann der Florentiner Guido Campese: ein Gehilfe des Buffalmaco, Namens Bruno di Giovanni, hatte denselben bei Lebzeiten porträtiert, und nach dessen Tode (1312) und auf seine Stiftung hin entstand dann in S. Maria Novella, von Buffalmaco vorgezeichnet, von Bruno ausgeführt, ein großes Fresko: man sah den Martertod des kriegerischen Heiligen Mauritius und seiner Waffengenossen, und die Mutter Gottes, und in voller Rüstung kniend den Verstorbenen mit Soldaten seiner eigenen Schar, empfohlen von S. Dominikus und S. Agnes.**) Nach dem Wenigen zu urteilen, was wir hier von einem längst untergegangenen Werk erfahren, könnte es, der Absicht nach, das edelste Weihestück eines Kriegers gewesen sein, welcher nicht bloß an sich und an den großen römischen Schutzheiligen seines Ranges dachte, sondern auch seine Leute der heiligen Märtyrerlegion von Agaunum empfohlen haben wollte. — Ganz anders und ohne alle Umstände ist im großen Saal des Staatspalastes zu Siena im Jahr 1328 durch den berühmten Simone der damalige Feldhauptmann Fogliani in Fresko an die Wand gemalt, zu Roß und allein, wie er ausritt zur Belagerung von Montemassi, Mann und Pferd ungeschmeichelt und ohne Zweifel ähnlich. Gewiß hatte der Staat von Siena die Malerei bestellt, und zwischen Condottieren und Regierungen entstand überhaupt etwas wie ein Recht einerseits, eine Pflicht andererseits zum öffentlichen Gebilde, als dessen erwünschte Hauptgestalt allmählich die Reiterstatue deutlich wurde; als Ersatz und einstweilige Anweisung hiefür mochte nun das gemalte Reiterbild gelten,

*) Vasari II, 225, Vita di Bicci.

**) Vasari II, 60, Vita di Buffalmaco. — Dieser und andere Namen können uns gleichgültig sein, wenn wichtige Kunstthatsachen berichtet werden.

und auch mit diesem hat man bisweilen lange gewartet. Von den großen berittenen Condottieren innen an der Frontwand des Domes von Florenz ist zwar der Niccolò da Tolentino von Castagnos Hand gleichzeitig (1430 bis 1440?), der John Hawkwood (gest. 1394) des Uccello dagegen reichlich ein halbes Jahrhundert nach dessen Tode gemalt, beide freilich schon in dem eindringlichen individualistischen Geist des 15. Jahrhunderts.

Welche Zukunft war dann dem Bildnis des Kriegsanführers noch vorbehalten bis auf neuere und neueste Zeiten! Schon die Tracht prägte sich den jeweiligen Zeitgenossen in der Wirklichkeit wie im Bilde sehr stark ein, und die Züge der Autorität — nach welcher sich ja die Menschheit von Zeit zu Zeit immer wieder sehnt — konnten dieselben sein wie beim Fürsten.

Staatshäupter des 14. Jahrhunderts hat man hie und da in den Mithandelnden großer Historien und Allegorien erkennen wollen, doch wird ein Unterschied walten zu Gunsten solcher, welche eine Herrschaft von mehreren Generationen gegründet haben. Im Trionfo della Morte des Campo Santo glaubte man den Castruccio Castracane und den Uguccione della Faggiola zu erkennen und in den Geschichten des Hiob (welche irrig dem Giotto zugeschrieben wurden) das Haupt der ausgewichenen Ghibellinen Farinata degli Uberti; allein diese Taufen, vielleicht nicht von Pisanern, sondern von geschichtsgelehrten Florentinern der späteren Zeit aufgebracht, gelten jetzt nicht mehr als sicher. Pisa selber, seit seinem ersten Uebergang an den florentinischen Staat (1406), zieht sich in ein vollständiges Schweigen zurück und hat auch keine Jahrbücher mehr. Die auf alle Zeiten erstaunliche Komposition des Trionfo della Morte mußte nun (noch mehr als Weltgericht und Hölle) den Pisanern wie ein Traum vergangenen Daseins vorkommen, dessen Deutung im Einzelnen sie auswärtigen Weisen überlassen mochten. Die Gruppe unter den Bäumen wird den Sehnsüchtigen als das ehemalige, wohlige, vornehme Pisa vorgekommen sein, gleichviel ob einst dominikanische Theologie etwas Heiliges damit gemeint hatte,*) und der alte Maler selbst hatte glücklicherweise eine völlig weltliche Darstellung daraus gemacht. Wir aber besitzen an dieser Gruppe und an der des Jagdzuges nicht nur gewiß eine Menge von thatsächlichen Porträtgestalten in voller Tracht, sondern Gesamtbilder altitalienischer Geselligkeit, welche durch kein anderes erhaltenes Kunstwerk ersetzt werden könnten.

---

*) Ueber diese Bedeutung sowohl hier als bei der ähnlichen Gruppe in der Allegorie der „Kirche" in der spanischen Kapelle, vergl. Hettner, Italienische Studien, S. 119 und 124.

Die ganze energische Reihe der Visconti des 14. Jahrhunderts (und Erzbischof Otto schon aus dem 13.) findet sich in den Holzschnitten nach der Porträtsammlung des Paolo Giovio, und dieser hat sie höchst wahrscheinlich aus früheren erzählenden Fresken kopieren lassen, nur daß diese (wegen des schon beginnenden Plattenharnisches bei Einzelnen) nicht alle mögen gleichzeitig gewesen sein. Man kann raten auf die Malereien im alten erzbischöflichen Palast zu Mailand, sowie in der dortigen Kirche S. Giovanni in Conca, der Hofkirche des Herrscherhauses, namentlich aber auf diejenige eines langen Saales in dem berühmten Castell von Pavia, wo die Jagden, Fischzüge, Turniere und verschiedene andere Erholungen (diporti) der Fürsten und Fürstinnen von Mailand dargestellt zu sehen waren,*) höchst wahrscheinlich erst von der Hand des berühmten Pisanello (gest. nach 1450) und gemalt für den Letzten des Hauses, Filippo Maria.

In Verona enthielt die Herrscherburg der Scala einen großen Saal, in welchem Aldighiero da Zevio über vier Scenen des Krieges von Jerusalem (nach Josephus) eine Reihe von Medaillons gemalt hatte;**) darin waren, wie man glaubte, viele ausgezeichnete Leute jener Zeiten „di naturale" abgebildet, zumal viele vom Hause de la Scala: „weil man aber den Sachverhalt nicht weiß, so will ich sonst nichts davon sagen." Unter vielen Bildnissen großer und gelehrter Leute — im Saale überhaupt? auch in den Kriegsgeschichten? — erkannte man u. a. das des Petrarca.

Noch reicher war an Malereien innen und außen die Ausstattung des Palastes der Herrscher von Padua vom Hause Carrara (bis 1405), des späteren Palazzo del Capitanio.***) Zunächst waren an einem (überwölbten?) Balkon die Fürsten des Hauses in einfarbigem Fresko, und zwar grün in grün, unmittelbar porträtiert; sodann enthielt ein kleiner Saal, ebenfalls einfarbig, die Waffenthaten und Kriegszüge der Carrara, und auch hier werden sie samt ihrem Gefolge, ja samt den Hauptpersonen unter ihren Feinden bildnismäßig dargestellt gewesen sein. Von den Geschichtsmalereien des thebanischen Saales und des Gigantensaales (mit römischen Historien, auch mit den zwölf ersten römischen Kaisern und ihren Thaten) erfährt man wenigstens, daß wiederum Petrarca und Lombardo del Mulo (nach anderen della Seta) mit abgebildet waren, welche vielleicht die Themata angegeben hatten, und wo

*) Anonimo di Morelli (Notizia d'opere di disegno etc.), p. 124, aus einem Nachtrag um das Jahr 1570.

**) Vasari VI, 90, Vita di Scarpaccia.

***) Obiger Anonimo, p. 77 s.

diese waren, können auch andere zeitgenössische Porträte in den Historien unmöglich gefehlt haben. Unter den Malern aber werden an erster Stelle Jacopo d'Avanzo und abermals Aldighiero genannt und laut ihren erhaltenen Werken in und beim Santo zu Padua ging mit ihnen der giotteske Stil schon fast völlig und auf glorreiche Weise in lauter individuelle Bildung aus, in großer, noch ideal geordneter heiliger und legendarischer Malerei.

Welche sonstigen Tyrannenhäuser des 14. Jahrhunderts bereits die Kunst nicht bloß für den Ruhm und für die Andacht, sondern auch für die freie Veredlung ihres Daseins herbeigerufen hatten, wird wohl noch hie und da aus Urkunden zu ermitteln sein. Einen Malatesta jener Zeit sah Vasari*) im alten Atrium von S. Francesco zu Rimini, zur See samt Seeleuten und anderen Personen dargestellt, „so natürlich, daß er voll Lebens erschien." Das Werk wurde dem Giotto zugeschrieben, und dieser hatte in der That (laut einer sehr alten Aufzeichnung) bei den Franziskanern in Rimini gemalt, allein die heil. Michelina, zu deren Legende das hier erwähnte Bild gehörte, hat den Giotto um Jahrzehnte überlebt, und man wird an einen der besten Spät-Giottesken zu denken haben, und wiederum an die Richtung des d'Avanzo und des Aldighiero. Es wird seinen Grund gehabt haben, daß Vasari sich hier auf eine der eingehendsten Beschreibungen einläßt, wie kaum irgend bei einer anderen Malerei des 14. Jahrhunderts. Man sah jene (S. 156 erwähnte) bildschöne, tief bewegte junge Frau und ihren erbitterten Ehemann; einen Schwerkranken, von Weibern mit Widerwillen gepflegten; verkrüppelte Bettler in wunderbaren Verkürzungen; dann die weltverachtende Heilige selbst, gegenüber von gierigen Wucherern voll verschiedenen Ausdruckes; auch die Leute des Schiffes, wo sich der Malatesta befand, waren vorzüglich verschieden nella prontezza, nell' affetto e nell' attitudini.

Welch eine ganz andere Welt und völlig deutsche Kunst in den Wandmalereien, welche gegen Ende des 14. Jahrhunderts ein tyrolischer Schloßherr in dem heißen und schon halbwelschen Etschland, auf Schloß Runkelstein bei Bozen, ausführen ließ! Auch hier fehlt es nicht an berühmten Männern und Frauen, und sie stammen aus Bibel und Legende, aus mittelalterlicher Sagendichtung, auch von Griechen und Römern, soweit einige Persönlichkeiten derselben auch im Norden sprichwörtlich geworden waren. Es sind die allmählich zu einem Schema gediehenen drei guten Christen, drei guten Juden,

*) Vasari I, 328, Vita di Giotto, samt Note.

drei guten Heiden, samt drei guten Christinnen, drei guten Jüdinnen, drei guten Heidinnen;*) drei berühmte Ritter, drei berühmte Liebespaare, drei Besitzer fabelhafter Schwerter, drei stärkste Riesen und drei mächtigste Weiber; außer diesen ganzen Figuren folgen noch Brustbilder von Helden und Frauen des Alten Testamentes — dies alles aber ohne einen individuellen Zug, wo nicht eine Ueberarbeitung aus der Zeit des Kaisers Maximilian Neues hinzugethan hat.**) Wir fragen nicht: wo bleiben die alten Herzoge von Meran oder die Grafen von Tyrol? Denn mit monumentaler Verherrlichung erloschener Fürstenhäuser gab sich damals niemand ab; wohl aber könnte man die deutschen Kaiser vermissen, von welchen nur Karl der Große und dieser bei Anlaß der guten Christen vorkommt. Die ausschließlich religiösen, ebenfalls rein deutschen Malereien im gotischen Domkreuzgang des nahen Brixen scheinen beträchtlich mehr Individuelles zu verraten, nach den Photographien zu urteilen.

Was bisher noch kaum zur Erwähnung gekommen, obschon es gewiß hie und da existiert hat, ist das Einzelporträt als Tafelbild, mochte es Brustbild oder Halbfigur sein. Bei den von der Rhone her nach Italien gebrachten Bildnissen Petrarcas und seiner Laura handelte es sich einstweilen um einen höchsten persönlichen Ruhm, und es hat Jahrhunderte gebraucht bis zu der in ganz Europa verbreiteten Sitte des gemalten oder gezeichneten Porträts auch im bürgerlichen Hause, welche noch die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts beherrscht hat. Im 14. Jahrhundert konnten sich die andächtigen Reichen als kleine kniende Donatoren auf Altarbildern genügend porträtiert finden, und der Macht und dem Ruhm bot sich das kirchliche und weltliche Fresko dar für die Verewigung ihrer Züge. Wenn man nun hier schon mit bloßen Erwähnungen des höchst Seltenen vorlieb nehmen muß, so sind wir wenigstens über zwei Tafeln des großen Gentile da Fabriano in Worten genau berichtet, und daß dieselben schon aus der früheren Zeit seines Lebens, aus dem 14. Jahrhundert stammten, ließe sich daraus wahrscheinlich machen, daß sie aus Fabriano selbst nach Venedig gelangt waren, wo sie nicht mehr als ein Jahrhundert später der betreffende Zeuge, der Anonimo des Morelli sah.***) Das eine Porträt war ein beleibter Mann mit Kapuze und schwarzem

*) Bis hieher war das Schema ein allbekanntes und kommt auch in Teppichen und in einer Holzschnittfolge bei Burgkmair vor.

**) Vergl. Janitschek, Deutsche Malerei, S. 198 ff. — Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 411. — Knackfuß, Deutsche Kunstgeschichte, S. 444.

***) Notizia d' opere di disegno ꝛc. p. 47. Damals in der Sammlung Pasqualigo oder Pasqualino. Als Lebenszeit des Gentile gelten die Jahre 1360—70 bis 1440—1450.

Mantel mit einer Paternosterschnur von sieben Kugeln, dick und schwarz, die unterste größer und in vergoldetem Stuccorelief; — das andere ein junger Mann, der Sohn des erstern, in geistlicher Tracht, mit kurzen Haaren über den Ohren, sichtbar bis an den Gürtel; beide auf schwarzem Grund, im Profil, einander anblickend, auf zwei besonderen Tafeln; beide höchst lebendig und überaus vollendet; „sie haben einen Glanz (lustro), als wäre es Oelmalerei;" daß sie einander im Fleischton gleichen, erklärt der Zeuge daraus, daß der Maler für alle Carnation einen ähnlichen und zwar blassen Ton gehabt habe. Und von demselben Gentile, aus späterer Zeit, heißt es anderswo: Ejusdem est etiam altera tabula, in qua Martinus Pontifex et Cardinales decem ita expressi, ut naturam ipsam aequare et nulla re dissimiles videantur.*) Auch diese Tafel ist verschwunden, wie so Vieles von den Werken des Gentile, der sonst in seiner berühmten Anbetung der Könige (Akademie von Florenz), in seinem Schneewunder (Museum von Neapel) und selbst in seiner großen Madonna (Dom von Orvieto) eine so mächtige Verbindung von idealem Wollen und individuellem Vollbringen an den Tag legt. Einer der größten Verluste aber, zumal für die ganze Geschichte der Porträtmalerei in jenem Wendepunkt der Zeiten und Stile, ist wohl der Untergang dieses Papstbildnisses.

Gegenüber dem ganzen übrigen Abendland mit seinen Porträten in Kirchenfenstern, Altarbildern und hinfälligen Wandmalereien hatte bisher Italien sein solides Fresko und den so viel stärkeren Willen und die so viel größere Vielseitigkeit des Individuellen voraus gehabt. Aber schon erhob sich in niederländischen Bildhauerwerkstätten ein neuer, ebenso mächtiger Geist, welcher das Heilige mit individuellen Zügen, den historischen Menschen mit sprechender Aehnlichkeit wiedergab. Indem aber vollends eine flandrische Malerei daneben trat, welche außerdem die ganze Wirklichkeit in Raum, Licht und Stoff und eine ganz neue Leuchtkraft der Farbe in den Dienst des Heiligen stellte, entdeckte sie insbesondere das Porträt in doppelter Weise von neuem mit: sie verlieh den Gestalten der Andachtsbilder die persönlichste Wahrheit und stellte zugleich die Stifter mit einer erstaunlichen Aehnlichkeit der Formen, des Geistes und des Charakters dar; schon aber trennte sich eine eigene flandrische Porträtmalerei ab, und diese besonders wirkte dann sogar auf die italienische bestimmend ein.

*) Facius, de viris illustribus, ed. Mehus, p. 45. — Martin V. weilte in Italien als Papst seit 1418.

Und nun giebt es aus dem 15. Jahrhundert Brustbilder, bei welchen die Urheberschaft zwischen flandrischer und italienischer Schule bis heute streitig ist. Auch sind Italiener im Norden schon durch Jan van Eyck wunderbar porträtiert worden, wie Kardinal S. Croce und das Ehepaar Arnulfini; dann später durch Hugo van der Goes die Familie Portinari zu Brügge in dem großen Altarwerk, welches sich jetzt im Museo di S. Maria la Nuova zu Florenz befindet. Mochten andere flandrische Bilder in den Häusern und Palästen der Reichen vielleicht nur wenig zugänglich sein — hier war ein Werk ersten Ranges öffentlich ausgestellt, aus welchem auch die stärksten italienischen Realisten erst ersahen, wie viel Einzelnes sich der menschlichen Physiognomie abgewinnen läßt. Endlich reisten und wirkten ja berühmte Niederländer in Italien, selbst Rogier van der Weyden und bald darauf jener flandrisch gebildete Sicilianer, Antonello da Messina, von welchem bei der venetianischen Bildnismalerei näher die Rede sein muß. Ein ohne Zweifel flandrisch gebildeter Franzose Giachetto malte auf Tuch den Papst Eugen IV. (1431—1447) mit zweien der Seinigen, vermutlich Prälaten, und alle schienen „völlig lebendig, vivi proprio." Das Bild kam in die Sakristei der Minerva zu Rom*) und ist seither verschollen; nächst dem ebenfalls verschwundenen Martin V. des Gentile da Fabriano wäre es jetzt vielleicht eine der großen malerischen Sehenswürdigkeiten von Rom.

Diejenigen reichen und vornehmen Italiener, welche die nötigen Opfer für importierte oder bestellte flandrische Gemälde brachten, verlangten wohl hauptsächlich die feine, illusionär vollkommene Ausführung, den Lichtglanz der Farben und die sprechende Wirklichkeit der Charaktere, und hienach werden sich auch diejenigen Maler gerichtet haben, welche auf die flandrische Weise mehr oder weniger eingingen. Vom niederländischen Porträt insbesondere scheint auch das Aeußerliche Eindruck gemacht zu haben: der neutrale Grund, vom Schwarz bis zum hellen Warmgrünlichen; das Format, die vorherrschende etwa halbe Lebensgröße des Brustbildes und dessen Anordnung innerhalb der Tafel; dann das Tuchfenster oder ein geöffnetes Fenster mit landschaftlicher Aussicht;**) zur Seltenheit auch das wirklichkeitsgemäß gegebene Innere eines Zimmers mit Gerätschaften. Mehr als dies alles aber wirkte

---

*) Filarete, bei Gaye, Carteggio, I, 206.

**) Vom Einfluß flandrischer Landschaften und Stadtaussichten auf die Italiener wagen wir hier nicht zu sprechen. Immerhin ist darauf hinzuweisen, wie bei den Italienern statt eines eigentlichen Fensters meist eine bloße Maueröffnung, rechts oder links vom Brustbild, den Ausblick in die Landschaft gewährt.

diejenige Wiedergabe der Persönlichkeit, welche hier nicht bloß das enthielt, was auch die Italiener geben konnten: die Formen und den Charakter, sondern auch die kleinsten und feinsten Zufälligkeiten; es konnte damit bewiesen scheinen, daß diese der Auffassung im Ganzen keinen Schaden thäten.

Der gleichzeitige Siegeslauf des Realismus und Individualismus in der italienischen Malerei seit dem 15. Jahrhundert wird hier als bekannt vorausgesetzt und wesentlich dasjenige hervorgehoben, was die eigentliche Porträtmalerei zu fördern geeignet war.

Bewußte, theoretische Aussagen aus der Zeit selbst werden schwer zu finden sein, und die wenigen Worte bei Leon Battista Alberti gehen nicht gerade tief. In der Schrift Della Pittura (L. II, p. 39) beginnt er seine Rede von Macht und Ruhm der Malerei überhaupt mit dem Zauber des Porträts: die Malerei, vielleicht göttlichen Wesens, vermöge es nicht nur, wie man von der Freundschaft sage, abwesende Menschen gegenwärtig, sondern auch die Verstorbenen nach Jahrhunderten so viel als lebendig zu machen, quasi vivi, und dies werde man inne mit hoher Bewunderung des Künstlers und vieler Wonne. Weiterhin (L. II, p. 79) heißt es von der Bedeutung einer einzelnen Porträtfigur in einem erzählenden Bilde: auch zwischen andern Figuren, welche viel kunstvollkommener und angenehmer sein mögen, wird das Angesicht eines bekannten und würdigen Menschen zu allererst die Augen aller Betrachtenden auf sich ziehen; solche Kraft liegt ganz offenbar in dem, was nach der Natur gegeben ist, ritratto dalla natura — wozu dann, am Schlusse der Schrift (p. 86) die ganz persönliche Erläuterung folgt: „Wenn mein Buch den Malern nützlich ist, so begehre ich zum Lohn meiner Mühen nur so viel, daß sie in ihren Historien mein Gesicht anbringen mögen, zum Beweis davon, daß ich für die Kunst bemüht war und daß sie dankbar gewesen sind.“ — Ob ihm jemand den Gefallen gethan hat, ist uns nicht bekannt; der Holzschnitt bei Vasari stammt vermutlich von dem Selbstporträt, welches sich im Hause des Palla Ruccellai befand,*) eher als von der Schaumünze des Matteo Pasti, denn diese wird vermutlich das Profil gegeben haben, während der Holzschnitt die Dreiviertelansicht gewährt. Alberti soll auch seine Bekannten, während er mit ihnen sprach, gerne skizziert oder modelliert haben.

Geht man von den Aufgaben der Malerei im weiteren Umfange aus, so sind es zwar im Ganzen dieselben wie bisher, aber in eigentümlicher

*) Vasari IV, 26, Vita di L. B. Alberti. Es war fatto alla spera, mit Hilfe des Spiegels gemalt.

Wandelung, zumal was die Charaktere und deren Gebrauch betrifft. Im Altarwerk nimmt, gegenüber der bisher vorwiegenden mehrtafligen Ancona, das einheitliche Altarblatt überhand, wobei der Maßstab der Figuren größer wird, dies aber in einer Zeit, da ein persönliches und selbst ein momentanes Leben durchgängig die Köpfe zu durchdringen den Anspruch macht. Auch das Hausandachtsbild wächst ins Größere, und von Madonna, Kind und Engeln wird ein ganz anderer Grad von Gegenwart verlangt als bisher. In den erzählenden Fresken werden die handelnden Figuren jetzt sozusagen alle individuell, und wo sich ein Gesicht öfter wiederholt und scheinbar zum Typus wird, geschieht es jetzt aus Bequemlichkeit oder aus Eile. Die Assistenz aber, die von jeher schon durch das vorherrschende Breitformat hervorgerufene, oft zahlreiche Schar von Anwesenden, welche im giottesken Stil noch größerenteils den herrschenden Typen angehört hatte, wird jetzt in wichtigen, weitbekannten Malereien zur Sammlung einer Masse von Porträten in ganzen Figuren, vorherrschend in der Tracht der Zeit, des Standes und des Ortes; es sind die öfter so bezeichneten „Cittadini.“*) Wie verhält sich nun hiezu das isolierte Bildnis, die Tafel mit dem Brustbild?

Zunächst wird dasselbe hie und da zurückgedrängt worden sein durch die porträtmäßige Darstellung aller Mitglieder einer Korporation, ja aller Angesehenen einer Stadt in den Fresken der Kirchen und der Stadtpaläste ꝛc. Man wird z. B. fragen: welcher irgend bekannte Bürger von S. Gimignano hätte noch Ursache gehabt, sich abgesondert porträtieren zu lassen, nachdem Benozzo Gozzoli dort den Cyklus vom Leben des S. Augustin gemalt hatte? Ja selbst, welcher angesehene Pisaner, als der nämliche Meister die Bilder des Alten Testamentes im Campo Santo malte, wo schon der Turmbau von Babel allein alle Notabeln von Pisa um sich zu versammeln scheint? Und auch die Altarbilder machten den abgesonderten Porträtkopf eher entbehrlicher als früher, weil die knienden Stifter jetzt nicht mehr als kleine Figurinen mitgegeben wurden, sondern in der nämlichen Größe und Ausführung wie die Heiligen und in der tröstlichen unmittelbaren Nähe derselben.

Gegenüber von diesem allem wird andrerseits als wahrscheinlich zuzugeben sein, daß das sich so allgemein verbreitende Vermögen des Porträtierens doch auch dem Einzelporträt zu Gute kam, sobald sich das Selbstgefühl des Einzelnen der Einzeldarstellung für würdig hielt und der Mit-

*) Sogar „ciptadini,“ in einer alten Aufzeichnung, vergl. Vasari IV, 107, Vita di Baldovinetti, in der Note.

darstellung von anderen — Heiligen wie Mitbürgern oder Mitcelebritäten — auch einmal aus dem Wege zu gehen wünschte. Auch wird, bei Wohlhabenden, das sprechend gelungene Bildnis an öffentlicher Stelle, in einem Fresko oder auf einem gestifteten Altar, gerade öfter die Veranlassung gewesen sein zu einer besonderen Einzelwiederholung für Haus und Familie.

Zunächst muß indes einiger früher Hauptphänomene des Individuellen und auch des eigentlichen Porträts innerhalb der monumentalen Malerei gedacht werden, und zwar zunächst bei den Florentinern, laut Resten sowohl als laut Nachrichten. Denn für Oberitalien fließen selbst letztere sehr spärlich, und der große Stilübergang bleibt in den entscheidenden Jahrzehnten dunkel; d'Avanzo und Aldighiero, welche dieser Wendung schon so nahe schienen, hatten zunächst entweder keine Nachfolger gefunden, oder die betreffenden Malereien, wie die des Pisanello, sind wichtigstenteils untergegangen.

In Florenz ist um diese Zeit zunächst noch jene schon oben erwähnte, so vielseitige Werkstatt im Gange: die des Lorenzo und des Neri di Bicci.*) Außer den porträtreichen Fresken im Klostergebäude von S. Croce und in der alten Casa Medici (S. 157 und 164) gab es von Lorenzo im Chor von S. Lucia einen Freskocyklus vom Leben dieser Heiligen, bestellt durch den bekannten Parteiführer Niccolò da Uzzano, „welcher dort di naturale porträtiert war samt einigen anderen Bürgern" — und zu treffen waren die auffallenden Züge des Uzzano schon, nur wird Donatellos unvergeßliche Büste über Geist und Charakter desselben noch einiges mehr aussagen, als es die Malerei des Bicci vermochte. An der Fronte der Kirche des Spitals von S. Maria la Nuova ist von Lorenzo noch (wenn auch stark restauriert) erhalten die 1418 vollzogene Weihe durch den damals in Florenz residierenden Papst Martin V., welcher samt einigen Kardinälen wiederum „di naturale" abgebildet sein soll. Von Neri di Bicci war in Ognissanti ein Marienleben vorhanden, in welchem Vasari besonders die reichlich angebrachten Zeittrachten merkwürdig fand; sodann aber malte Neri dort auffallenderweise in zwei Runden sein eigenes Bildnis und das des Lorenzo samt Beischriften.

Von Fiesoles Hand gab es wohl kein Einzelporträt aus der Gegenwart, und in seinen Tafelmalereien und Fresken sind nicht die Mächtigen und Ehrgeizigen jener Zeit „verewigt;" aber welchen feierlichen Segen hat er über allen Individualismus in der Malerei gesprochen! Er verbündet

*) Vasari II. 225 ff.

denselben mit einer oft wunderbaren Tiefe des religiösen Ausdruckes, und hie und da, wie z. B. in den Musikengeln, welche die große Madonna der Uffizien umgeben, gedeiht dies Individuelle zu einer höchsten Jugendschönheit. Und welche Gestalt nimmt es an in den Krönungen der Maria, in der Umgebung des vom Kreuz herabgesenkten Christus, in den so unermeßlich reichen Weltgerichtsbildern! Im Fresko des Kapitelsaales von S. Marco ist die am Fuß des Kreuzes versammelte Schar der Ordensstifter als große neue seelische Aufgabe gefaßt, als das vielgestaltige Bild der Trauer der ganzen asketischen Welt; am Gewölbe zu Orvieto sieht man um den Weltrichter versammelt die Engel alle mit eigentümlichen Zügen, und in unmittelbarer Nähe jene Propheten, Männer wie Greise, jeden mit seiner eigenen Seligkeit.

Einmal wurden dem Meister in einem Cyklus vom Leben Christi auch Porträte von Zeitgenossen zugemutet: in einer Sakramentskapelle des Vatikans sah man — bis auf eine Demolition unter Paul III. — von Fiesoles Hand nicht nur den damaligen Papst Nikolaus V., sondern auch Kaiser Friedrich III. (welcher 1452 zur Krönung in Rom war), den Fra Antonino (später heilig gesprochen), ja den Historiker Blondus von Forli und den Thronerben von Unteritalien, Ferrante von Aragon, und diese Köpfe wären, laut Vasari, durch Kopien in Giovios Porträtsammlung gerettet gewesen, aus welcher wohl auch einzelne in deren Editionen übergingen. Erhalten aber ist jene andere vatikanische Kapelle, welche jetzt insbesondere den Namen Nikolaus V. trägt und verewigt, mit den herrlichen Legenden von S. Stephanus und S. Laurentius. Hier hat Fiesole nur in zwei Bildern einem heiligen Papst aus der Zeit des S. Laurentius die Züge Nikolaus V. gegeben,*) alles übrige dagegen ist vom reinsten und freiesten Individualismus getragen, und alle wahrhaft hohen Ziele der damaligen florentinischen Malerei sind hier ohne notorische Porträte erreicht: die ganze Existenz im Raum, die Perspektive, die Anordnung mit gleichen Kopfhöhen, die Vereinfachung der Gewandung, die Macht des Stiles durch Oekonomie, die Einfachheit der Kontraste, die wirksame Gruppenbildung.

Schon aber waren diejenigen beiden Florentiner aufgetreten, mit welchen, wie hundert Jahre zuvor mit Giotto, das große Prinzipat der Malerei von neuem fest an Florenz gebunden wird: Masolino da Panicale und der große Masaccio.

---

*) Die Züge seines Nachfolgers, Calixt III. (1455—58) lernt man, offenbar genau, kennen aus einer Tafel des Sano di Pietro (Akadmie von Siena), wo dem thronenden Papst die Madonna erscheint.

Für Masolino (1383 oder 1384 bis nach 1435) kommt vor allem dasjenige Fresko der berühmten Cappella Brancacci in Betracht, welches in zwei Scenen S. Petrus darstellt, wie er einen Lahmen heilt und die Tabitha erweckt, zwischen hinein aber einen perspektivisch nach Kräften genau gegebenen Platz und zwei unbeteiligt im Gespräch vorbeiwandelnde junge Herren, welche offenbar sprechende Porträte sind. Dann folgen in den Baptisteriumsfresken des lombardischen Castiglione d'Olona nicht nur reiche Beweise einer die ganze religiöse Erzählung durchdringenden, individualisierenden Kraft, sondern auch eine Anzahl bestimmter Porträte, welche aus vornehmer, wahrscheinlich mailändischer Gesellschaft hereingenommen sind und dies sogar durch die Tracht zu verraten scheinen. Bei der Predigt Johannes des Täufers, bei seiner Ansprache an König und Königin beim Gastmahl des Herodes, bei der Uebergabe des Hauptes wird man dieselben aus den übrigen Anwesenden leicht heraus erkennen.

Bei Masaccio sehen wir ab von den einzelnen Bildnisköpfen, welche man in seinen Fresken der Cappella Brancacci schon früh zu erkennen glaubte,*) um wichtiger untergegangener Werke zu gedenken. In derselben Kirche del Carmine, in welcher sich jene Kapelle befindet, hatte der Meister schon vorher „wie zur Probe" einen heil. Paulus gemalt, mit den Zügen des Bartolo Angiolini, von einer so großen Machtwirkung (terribilità), daß ihm nur die Sprache zu fehlen schien. „Und wer S. Paulus nicht gekannt hat, wird beim Anblick dieser Gestalt außer dem würdigen Anstand des Römers die unbesiegte Kraft des frommen, völlig der Sorge für den Glauben geweihten Gemütes erblicken." Auch einer Arbeit in Rom ist mit den Worten Vasaris Erwähnung zu thun: es war eine Altartafel in einer kleinen Kapelle von S. Maria Maggiore, welche eine Madonna zwischen vier wie leibhaft vortretenden Heiligen und unten daran das bekannte Schneewunder enthielt; der Papst Liberius, welcher mit der Hacke den Plan der Kirche auf den Boden zeichnete, und der anwesende Kaiser trugen die Züge Martins V. und Sigismunds, und MichelAngelo, als er einst mit Vasari vor dem Altar stand, lobte das Werk sehr und fügte dann bei: diese Beiden haben gelebt zur Zeit des Masaccio! — Ganz unersetzlich ist dann ein Werk desselben wiederum im Carmine zu Florenz, und zwar in einfarbigem Fresko, in einem der Kreuzgänge. Dasselbe stellte die im Jahre 1422 geschehene Einweihung der Kirche dar als großen Ceremonienzug auf dem Platz vor derselben, „tutta

*) Vasari III, 158 ff., Vita di Masaccio.

la sagra come ella fu," mit einer Fülle der wichtigsten Porträte wie Brunellesco, Masolino, Donatello, Antonio Brancacci (der Stifter jener Kapelle), Giovanni Medici (Vater des Cosimo), der Diplomat Lorenzo Ridolfi, und auch jener Bartolommeo Valori, einer der tüchtigsten und redlichsten Männer des damaligen Florenz (gest. 1427), von welchem es überdies in einer fast gleichzeitigen Biographie*) heißt: eius imago a multis expressa miro fuit artificio, cujus gravitatem atque severitatem intuens virum ab omni parte laudabilem judicabis. An der Pforte war auch der Pförtner mit dem Schlüssel nicht vergessen. Das Weitere in Vasaris entzückter Beschreibung geht auf die vorzügliche Anordnung, auf die Perspektivik und Vertiefung nach der Ferne, auf die Abwechslung je nach den leiblichen Bildungen. Mit der (von den Herausgebern beklagten) frevelhaften Zerstörung dieses Werkes ist der Nachwelt eine ganze große Seite der Kraft des Masaccio auf immer entzogen worden, und es bleibt der bloßen Vermutung überlassen, bei den folgenden Florentinern die Nachwirkung davon zu ahnen, z. B. in den vorzüglichsten und bestangeordneten Assistenzen ihrer kirchlichen Erzählungen.

Nun giebt es aber in den Uffizien zwei leicht ausgeführte Köpfe, den eines Greisen und den eines Jünglings, welche nach alter Tradition Masaccio heißen. Die Kritik hat diese Benennungen längst verworfen, immerhin könnten dieselben von Leuten stammen, welche den Paulus im Carmine und die Prozession im Kreuzgang dieses Klosters noch gekannt hatten; der freundlich ernste Alte ist jedenfalls nicht das Studium eines Späteren, sondern mit Freskofarben auf einen Ziegel gemalt und also eher eine Vorprobe, und wenn französische Aufzeichnungen den Mann le portier des Chartreux nennen, so ist vielleicht nur irrtümlich der Orden der Karthäuser statt desjenigen der Carmeliter genannt, und man meinte damit jenen Pförtner des Masaccio. Hat dann vollends der Jünglingskopf von jeher als Selbstporträt des Masaccio gegolten, so war damit wenigstens so weit das Wahre getroffen, daß es ein Künstlerporträt ist und sein muß, und gerne wird man dies selbstvergessene starke Wollen, diesen Traum, welcher aus dem Innern hervorbrechen möchte, diese Augen, welche so anders schauen als gewöhnliche Augen, dem früh Verstorbenen zutrauen, welcher noch so Großes zu sagen hatte. Derjenige Kopf im Fresko des Steuergroschens, welchen Vasari für den des Masaccio genommen hat, würde zu dessen kurzem Leben nicht passen, und vollends nicht der noch mehr gealterte in Vasaris Holzschnitt.**)

*) Vita di B. Valori, im Archivio Storico, IV, I, 281.

**) Vasari III, 180, Vita di Masaccio, Commentario.

Jedenfalls sind diese Beiden florentinische Einzelporträte, wie sie sonst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts so unglaublich selten vorkommen und dann noch in der Attribution streitig zu sein pflegen. Ein solches Rarissimum ist auch das Brustbild der Münchener Pinakothek mit dem Namen F. BRACCIVS, in schwarzem Barett, dreiviertel lebensgroß, höchst individuell in den Augen, der Hakennase und dem feinen scharfen Mund; ein völliges Unikum aber mag die lange Tafel im Louvre heißen, auf welcher Paolo Uccello die Brustbilder des Brunellesco, des Donatello, des Mathematikers Giovanni Manetti mit dem des vor hundert Jahren verstorbenen Giotto und seinem eigenen vereinigt hat, jeden in besonderer Wendung. Paolo verkaufte das Bild nicht, sondern behielt es — bei aller Armut — offenbar zum Andenken für sich, und noch heute, trotz dem übeln Zustande, kann man dies Denkmal des Könnens und Empfindens der großen Frührenaissance ohne Rührung nicht ansehen. In den drei erhaltenen von Paolos vier Reiterschlachten auf Tafeln erkennt man — mit Vasaris Hilfe — einige von den namhaftesten Feldhauptleuten des damaligen Italiens, und es ist für die Geschichte des Porträts überhaupt nicht ohne Bedeutung, daß ein vornehmer Florentiner, ein Bartolini, Schlachten malen und Condottieren verherrlichen ließ, welche den Staat Florenz zum Teil gar nichts angingen; wie sehr muß damals (so dürfte man schließen) die Darstellung von Soldanführern etwas selbstverständliches gewesen sein. In demjenigen dieser Bilder, welches sich jetzt in der National Gallery befindet, ist ein Treffen bei S. Egidio vom Jahre 1416 gemeint, und von dem Anführer Carlo Malatesta und seinem neben ihm, etwas rückwärts, reitenden ganz jungen Neffen Galeazzo weiß man, daß sie noch in dieser Affaire die Gefangenen des Braccio da Montone geworden sind. Das große Reiterbild des Hawkwood im Dom wurde schon oben erwähnt.

Neben dem Condottiere, dessen Züge, gemalt oder auf Schaumünzen, man in ganz Italien kennen zu lernen wünschte, und aus Gründen, stand jedoch wohl weit voran der große wandernde Bußprediger, welcher bereits bei Lebzeiten für heilig gelten mochte. Wem werden nicht schon im Süden die freundlich asketischen Züge und das seelenvolle Auge des heil. Bernardino von Siena vorgekommen sein? und die hagere Gestalt in der Franziskanerkutte, und das runde Täflein in seiner Hand, mit dem Namenszug Christi? Bernardino starb 1444 und wurde heilig gesprochen 1450, und um diese Zeit schon mag ihn Parri Spinelli*) im Duomo Vecchio zu Arezzo dargestellt

*) Vasari III, 148, Vita di Parri.

haben, an einem Pfeiler, und dann nochmals in einer ihm geweihten Kapelle, in einer Himmelsglorie, umgeben von einer „Legion Engel“ und von den Allegorien der drei Mönchstugenden; unter seinen Füßen sah man die von ihm verschmähten Bischofsmützen und den Kardinalshut, und noch weiter unten die Stadt Arezzo in ihrem damaligen Bestand. Ein ächtes, feierliches Huldigungsbild, wie man sieht, und ein eben solches, nur einfacheres ist noch erhalten: jenes große Tuchbild der Brera vom Jahre 1460, welches den Heiligen lebensgroß zwischen Engeln darstellt und ehemals Mantegna hieß; vom nämlichen Jahr aber datieren auch schon die plastischen Darstellungen an der Fassade von S. Bernardino zu Perugia. Kein Zweifel, daß schon bei Lebzeiten des Heiligen dessen Angesicht von manchen Künstlern war abgebildet worden, und von seinem sienesischen Zeitgenossen Sano di Pietro wird dies ausdrücklich gemeldet.

Schon frühe, einstweilen nur in einer Erwähnung bei Vasari,*) kommt auch das Doppelporträt vor, und zwar nicht dasjenige von Ehegatten, welches lange äußerst selten bleibt; vielmehr handelt es sich — in bedeutungsvoller Weise für Staat und Geselligkeit von Italien — um die Zusammenstellung zweier namhafter Männer, und in der Folge giebt es ja solche Bilder von Rafael in der Galerie Doria und im Louvre: dort Navagero und Beazzano, hier das (wenn auch nicht eigenhändige) Gemälde mit dem Namen: Rafael und sein Fechtmeister. Nun kannte Vasari noch im Besitz des Herzogs Cosimo I. ein solches Doppelbild schon von einem Schüler des Fiesole, Zanobi Strozzi, welches die Köpfe des Giovanni Medici (Vaters Cosimos des Alten) und des (schon S. 176 erwähnten) in Florenz so hoch angesehenen Bartolommeo Valori enthielt, und zwar „in uno stesso quadro,“ also nicht erst später aneinandergefügt. Bei solchen Aufgaben mußten womöglich eine soziale und eine künstlerische Wünschbarkeit und ein Vermögen des Malers zur physiognomischen Verwandtschaft und optischen Antithese zugleich zusammentreffen, und diese Konsequenzen mögen den Malern allmählich zum Bewußtsein gekommen sein, bei Florentinern wie bei Venetianern. (Siehe unten.**)

---

*) Vasari IV, 50, Vita di Fiesole.

**) Auf einem ebenfalls noch frühen Bilde venetianischen Ursprungs waren zwei berühmte Condottieren zusammengestellt: Müntz, Les collections des Médicis, p. 64 (Inventar des Lorenzo Magnifico von 1492): eine Holztafel von dritthalb Braccien chon dua teste al naturale, cioè Francesco Sforza el Ghathamelata, di mano d'uno da Vinegia. Die Taxierung, nicht eben gering, lautet auf zehn Goldgulden. — (In diesem ganzen Inventar wird sonst die Seltenheit der Porträte überhaupt auffallen dürfen.)

Nicht allen florentinischen Meistern mag das Bildnismalen, dies tiefe und allseitige Eingehen auf die Züge bestimmter Menschen als abschließender Zweck, besonders nahe gelegen haben, und jedenfalls hat Andrea del Castagno (1390—1457) seine Studien nach der Natur lieber zu mächtigen, herben, ja heftigen Charakteren in erzählenden Bildern frei ausgestaltet. So mag denn auch bei dem Jünglingsbrustbild des Pal. Pitti (kenntlich an einem damaligen Modehut) die traditionelle Benennung streitig bleiben; dafür aber wird man durch einen völlig sicheren, sehr erstaunlichen zeitgenössischen Menschen in ganzer Figur schadlos gehalten. Ein politisch enthusiastischer Herr, Pandolfo Pandolfini, verlangte für einen Saal seiner Villa zu Legnaja einen Cyklus von kolossalen Einzelgestalten, und muß mit Andrea über Gegenstände und Vortrag (auf dunklem, neutralem Grund) eins geworden sein; von der einzig erhaltenen Mauer sind die betreffenden Figuren in neuerer Zeit abgenommen und nach Florenz gebracht worden (bis vor wenigen Jahren nur erst teilweise aufgestellt; gegenwärtig sämtlich bei S. Apollonia, wo sich auch Castagnos Abendmahlsfresko befindet). Es sind freie physiognomische Schöpfungen, wenn auch die Männer des vergangenen 14. Jahrhunderts nicht ohne Benützung einiger Tradition, so Dante, Petrarca, Boccaccio, Farinata degli Uberti, laut Beischrift: „der Befreier seiner Vaterstadt," Niccolò Acciajuoli, der Tetrarch von Achaja; daneben aber Esther, „die Befreierin ihres Volkes," Tomyris, „die Rächerin ihres Sohnes und Befreierin ihrer Heimat," endlich die Sibylla Cumana. Dies alles aber wird für uns aufgewogen durch den einzigen Zeitgenossen des Malers, den Pippo Spano, eigentlich Filippo Scolari, einen in ungarischem Kriegsdienst, auch gegen die Türken, hoch emporgekommenen Florentiner, niederschauend, den krummen Säbel in beiden Händen, ausschreitend; ein Soldat der unmittelbaren Gegenwart, wie man ihn in der ganzen damaligen Denkmälerwelt sonst vergebens suchen würde, voll von mächtigem Trotz des Augenblickes. Das oben erwähnte Reiterbild des Niccolò da Tolentino im Dom kann gegen diesen Eindruck nicht von ferne aufkommen.

Leider ist das Marienleben in der Kirche des Spitals S. Maria la Nuova*) untergegangen, welches Castagno um die Wette mit Domenico Veneziano, und zwar zum Teil in Oel auf die Mauer gemalt hatte, und für die dortigen Leistungen und auch für die Excesse des florentinischen Realismus (und, in den Hergängen, auch des Naturalismus), sowie für die Virtuosität

*) Vasari IV, 147, Vita di Castagno.

der Perspektive sind wir auf Vasaris Beschreibung angewiesen. Da sah man zankende Bettler, deren einer dem andern einen Krug auf dem Kopf zerschlug; ein Kind, welches bei Marien Geburt mit dem Hammer an die Thür pochte; einen höchst lebendigen Zwerg, welcher einen Prügel zerbrach — vielleicht (seit Pompeji) in der Malerei das früheste Wesen dieser Gattung, welche später noch so erlauchte Darsteller finden sollte, bis auf den letzten und größten Zwergmaler: Velasquez. Außerdem hatten beide Maler gewetteifert in einer Menge von Bildnissen der angesehensten Florentiner, mochte hiezu der Anlaß gewonnen werden beim Sposalizio oder beim Sterbebett der Maria, wo zwischen den Aposteln Engel mit Leuchtern sichtbar waren, und hier waren fünf florentinische Zeitgenossen anwesend, darunter „wie lebend" der kniende Spitalmeister Bernardo della Volta; Judas Ischarioth aber war irgendwo besonders gemalt, und zwar mit den Zügen des Andrea selbst, „der ja von Aussehen und in der Handlungsweise ein Judas war." Ob es dann dieser Andrea oder ein anderer gewesen, welcher die hingerichteten Mitglieder der Verschwörung der Pazzi (1478) im Staatsauftrag an der Außenwand des Palazzo del Podestà malte, lassen wir dahingestellt und übergehen hier überhaupt gänzlich denjenigen Zweig der Porträtmalerei, welchen man das Schmachfresko nennen mag. Diesmal waren die Verschwörer meist „ritratti di naturale," kopfabwärts an den Füßen aufgehenkt „in strane attitudini e tutte varie e bellissime."

Bei Benozzo Gozzoli, in einer unermeßlichen Produktion, sind alle Köpfe aus dem Leben; denn auch was er leichthin und mit Wiederholungen vorbringt, stammt noch immer aus anfänglichen Studien nach der Natur. Seinen größten Aufwand im Individuellen glauben wir nicht einmal in den Fresken des Campo Santo zu erkennen, sondern eher in dem Zug der heiligen drei Könige (Kapelle des Palazzo Medici-Ricardi in Florenz), denn hier, für die nahe Besichtigung durch einen Besteller wie Cosimo Medici, ist nichts leicht, sondern alles mit scharfer Genauigkeit gegeben, Menschen, Trachten und Tiere; ja die deutlichsten Porträte häufen sich stellenweise zu einem dichten Gedränge, und ohne Zweifel waren sie alle mit Namen bekannt.

Wenn dann unter den unstreitigen Bildnisfiguren des Campo Santo bei Vasari*) fast nur ein paar berühmte Humanisten genannt werden, so geschah dies wohl, weil das bloße vergangene Stadtpublikum von Pisa unsern Autor nicht interessierte; bei einigem Nachfragen an Ort und Stelle würde

*) Vasari IV, 186 ff., Vita di Benozzo.

er wohl noch Traditionen vorgefunden haben; und wie völlig gleichgültig mögen ihm vollends in dem kleinen S. Gimignano die vielen provinzialen Leute vorgekommen sein, welche der alte Maler in seinem Cyklus aus dem Leben des heil. Augustin angebracht hatte! Von untergegangenen Fresken des Benozzo darf man die von Araceli in Rom besonders bedauern, schon weil das Porträt des großen Kardinals Giuliano Cesarini darin vorkam. Der Inhalt war die Legende des heil. Antonius von Padua.

Filippo Lippi ist auf die allerpersönlichste Weise in die Geschichte des Bildnismalens verflochten. Als er in Prato arbeitete, befand sich dort in Obhut oder zur Vorbereitung für den Klosterstand bei den Nonnen von S. Margherita die schöne Lucrezia Buti; er bewog die Klosterfrauen, daß sie ihm gestatteten, dieselbe zu malen zur Verwendung in einem Muttergottesbilde, und nun folgte die berühmte Liebschaft und die Entführung.*) Von seinen Fresken im Dom von Prato enthält namentlich die Trauer um die Leiche des heil. Stephanus eine Assistenz von Geistlichen, welche vielleicht im Ausdruck und in der Macht der Köpfe alle ähnlichen Beklagungen übertrifft, während die Anordnung noch neben derjenigen des großen Nachfolgers Ghirlandajo (Leiche des heil. Franziskus in der Trinità zu Florenz; Leiche der heil. Fina in S. Gimignano) zurücksteht. Dabei haben diese Auserwählten noch einen für alles Bildnismalen so folgenreichen überlebensgroßen Maßstab, was schon Vasari als Neuerung betont. Ein Porträt als Tafelbild wird es von Filippo so wenig geben als von Benozzo; allein das Maß dessen, was er in der Darstellung des Persönlichen vermochte, wird uns reichlich vergegenwärtigt durch den ganzen Cyklus von Prato, durch die gut erhaltenen Partien des riesigen Chorfresko im Dom von Spoleto, und — für die Tafelmalerei — durch die berühmte Marien Krönung der Akademie von Florenz, und des Anmutig-Individuellen hat er, auch nach seinem Lehrer Fiesole, so vieles erst in die florentinische Kunst eingeführt, in Gestalt seiner Madonnen, Engel, Kinder und Heiligen! Das früheste wonnige Bild der Waldlandschaft als stimmungsvollsten Grundes hiefür hat er der Welt obendrein geschenkt (Hauptbild des Museums von Berlin).

Zu dieser früheren Malergeneration von Florenz pflegt man auch den Alessio Baldovinetti zu zählen; seiner untergegangenen porträtreichen Fresken in S. Trinità (eines alttestamentlichen Cyklus) ist hier deshalb zu gedenken, weil aus Vasari**) sich schließen läßt, daß die Stifter, zwei Brüder

*) Vasari IV, 121, Vita di Filippo Lippi.

**) Vasari IV, 102 ff., Vita di Baldovinetti.

Gianfigliazzi, den Lorenzo Magnifico, welcher samt seiner ganzen Umgebung vorkam, möchten um seine Auswahl oder Gutheißung befragt haben. Der Autor fügt bei: „alle diese Bildnisse kann man sehr gut verifizieren, weil sie denselben Personen gleichen, wo diese vorkommen in andern Werken und besonders in den Wohnungen ihrer Nachkommen, sei es in Gyps, sei es in Malerei.“ Man sieht, daß es neben den überaus zahlreichen Gypsbüsten in Florenz auch an gemalten Einzelbildnissen nicht fehlte, nur ist des Erhaltenen erstaunlich wenig, oder es entzieht sich der jetzigen Kunde.

Doch gehört, wahrscheinlich als Schüler des Uccello, zu den Florentinern auch derjenige einzige Meister, von welchem sichere Einzelporträte in einiger Zahl noch vorhanden sind: Piero della Francesca (1415 oder 1420 bis 1492) aus Borgo San Sepolcro. Vor allem einige vornehme, ja fürstliche Damen als Brustbilder auf neutralem Grunde, wobei auffallen darf, daß derselbe Meister, welcher in seinen Historienmalereien jedem Anblick der Köpfe so reichlich gewachsen war, im Porträt streng beim Profil verharrt, welches doch für manchen anmutigen weiblichen Kopf eine strenge Probe bleibt.*) Das vielleicht früheste und wichtigste dieser Bilder ist dasjenige der National Gallery, welches Isotta von Rimini darstellt, die Geliebte und dann Gemahlin des furchtbaren Sigismondo Malatesta, ein Kopf von fascinierendem Eindruck, welcher alle Fragen nach relativer Schönheit bei völliger Wirklichkeit, nach dem Verhältnis von Geist und Charakter, nach rein italienischer oder flandrisch bedingter Durchführung wachruft. Viel jugendlicher und harmloser erscheint das Mädchen der Galerie Poldi in Mailand, mit Perlen an Halsband und Haarschmuck; dann folgen, dem Piero nur aus Vermutung zugeschrieben, Köpfe in verschiedenen Galerien, u. a. auch noch in der National Gallery das Bildnis einer Gräfin des Hauses Palma von Urbino; das geistlose, unangenehm verdrossene Bild im Palazzo Pitti aber, in welchem man Beatrice d'Este, Herzogin von Mailand, zu erkennen glaubt, ist seither dem Lorenzo Costa, dem Bonsignori, oder schlechtweg einem „mittelmäßigen Lombarden“ beigelegt worden. (Die Aehnlichkeit mit der anerkannten Beatrice auf demjenigen Gnadenbild der Brera, welches Zenale heißt, ist

*) Welche heutigen Tages Jedermann sich verbitten würde. Damals oder nicht viel später entstanden auch in Florenz weibliche Profilporträte, welche man seither besonders gerne als die der schönen Simonetta Vespucci von Genua, der Geliebten des 1478 umgekommenen Giuliano Medici, geltend gemacht hat; dem Antonio Pollajuolo wird dasjenige in der Galerie von Chantilly zugeschrieben (vorwiegend nackt auf landschaftlichem Grunde); dasjenige im Museum von Berlin ist wohl ohne Zweifel von Sandro, und so auch dasjenige im Pal. Pitti, nur daß letzteres deutlich eine andere, ganz schlichte Persönlichkeit darstellt.

durchaus keine zwingende.) Ganz sicher von Piero ist (1467 — ?) die Herzogin von Urbino in den Uffizien, im Profil nach rechts, auf dem Grunde einer prachtvollen Landschaft, von offenbar vollkommener Wahrheit der Formen und des Ausdruckes unbedeutender Gutmütigkeit, und in dieser Beziehung der ächte Kontrast zur Isotta.

Dies Bildnis ist aber eines von den so außerordentlich seltenen Allianzporträten, denn eine zweite Tafel, welche dazu gehört, stellt den berühmten Gemahl, den Herzog Federigo vom Hause Montefeltro vor, im Profil nach links, ebenfalls auf reichem landschaftlichem Grunde. Ueber der Hakennase und der steilen Oberlippe, welche so leicht zu treffen waren, übersieht man wohl die wundervolle Kraft und den Geist dieser Physiognomie. Die feine und farbenkräftige Ausführung beider Bilder, welche in den Stoffen bis zur Illusion geht, deutet wiederum auf flandrische Vorbilder hin, welche damals in Urbino so nahe zu finden waren.

Auch Sigismondo Malatesta ist von Piero gemalt worden, aber in einem Fresko zu S. Francesco in Rimini, in ganzer strenger Profilfigur kniend vor seinem thronenden Namensheiligen König Sigismund von Burgund; hinter ihm jedoch ruhen zwei Jagdhunde, eine Rücksichtslosigkeit gegen das Heiligtum, welche diesem Herrn ganz ähnlich sieht, und welche der heilige König sogar zu empfinden scheint. Kleine Windhunde kommen als unschuldiger Zierat auf flandrischen Andachtsbildern vor, und auch ein Jagdhund konnte etwa in der Darstellung eines großen Jagdheiligen seine berechtigte Stelle finden, wie z. B. in einem Fresko des Pisanello zu S. Anastasia in Verona,*) wo S. Eustachius sein äußerst lebendig gewendetes Tier koste; hier dagegen spricht der rohe Trotz eines Solchen, welchem ohnehin nichts heilig war. Einstweilen aber eröffnet diese Malerei doch die große Reihe von zum Teil berühmten Porträten, welche einem Herrn seinen Hund, in der Regel einen Lieblingsjagdhund, beigesellt haben.

Pieros Selbstporträt auf einer „tavoletta“ war noch in neueren Zeiten bei einem Nachkommen desselben in Borgo San Sepolcro vorhanden.

Außer diesem allem aber nahm Piero noch eine große und wichtige Stellung ein als Meister des Individualisierens und Porträtierens in Historienbildern. Bildnisse berühmter Zeitgenossen sah man nämlich**) in demjenigen gewölbten Raume des Vatikans, welcher seither der Saal des Heliodor

*) Vasari IV, 155, Vita di Gentile da Fabriano. S. Eustachius ist der heil. Hubert des Südens.

**) Vasari IV, 17 ff., Vita di Piero della Francesca.

geworden ist, und zwar in größeren Wandgemälden, welche teils von Piero, teils von einem äußerst zweifelhaften gleichzeitigen Bramante oder Bramantino von Mailand gewesen sein sollen, und eine Zahl von Köpfen ließ später Rafael wegen ihres hohen Wertes kopieren, bevor die Fresken heruntergeschlagen wurden, um für seine Arbeit Raum zu machen.*) Die betreffenden Persönlichkeiten, soweit sie Vasari nennt, fallen sämtlich in die erste Hälfte und um die Mitte des 15. Jahrhunderts: Niccolò Fortebraccio, Karl VII. von Frankreich, Antonio Colonna, Fürst von Salerno, Francesco Carmagnola, der Patriarch Giovanni Vitellesco, Kardinal Bessarion, Francesco Spinola, Battista da Canneto. Was können nun diese Fresken dargestellt haben? Bei einem Auftraggeber, wie Papst Nicolaus V. war, lassen sich nur überaus ernste Absichten voraussetzen, und ganz in der Nähe malte ja vielleicht in den nämlichen Jahren und Monaten Fiesole die Geschichten des heil. Stephanus und des heil. Laurentius. Man darf an biblische oder altkirchliche, legendarische Historien denken, in welchen manche Personen die Züge von Zeitgenossen trugen, oder an allegorische Scenen, wo um abstrakte Wesen Celebritäten der Vergangenheit und der Gegenwart versammelt waren, dagegen kaum an zeitgenössische Ereignisse, und die so kenntlichen Züge des Papstes selber waren hier, wie es scheint, ausgeblieben.

Neben diese untergegangenen Malereien, deren die Kunstgeschichte gleichwohl immer wird gedenken müssen, tritt jedoch der große erhaltene Cyklus der Geschichten vom wahren Kreuze im Chor von S. Francesco zu Arezzo, und hier, in der eigenen Vaterstadt, weiß Vasari wenigstens soweit Bescheid, daß er als Porträtierte die Brüder von einer Familie Bacci nennen und außerdem hinzufügen kann: e molti Aretini che fiorivano allora nelle lettere. Bei näherem Zusehen wird man eine Kraft des Individuellen inne, welche derjenigen des Benozzo gleichkommt und mit einer weit größeren Genauigkeit der Formenbildung, der Körperperspektive und sogar der Lichtwirkung verbunden ist. Piero nahm seine Charaktere gewissenhaft aus der Wirklichkeit und hatte dabei bisweilen Mühe: die Königin von Saba z. B. und ihre Damen geben ein und dasselbe, keineswegs schöne Modell wieder; sonst aber hat der Beschauer das Gefühl, überhaupt lauter Bildnisse vor sich zu sehen, und wenn etwa Stellungen und Bewegungen innerhalb einer Historie befangen erscheinen, so könnte dies sich so ergeben haben, weil die Leute dem Maler still halten mußten um ihrer Gesichtszüge willen, sogar im Schlacht-

*) Nach Rafaels Tode erbte Giulio Romano die Kopien und schenkte sie an Paolo Giovio, welcher sie in seinem Museo bei Como anbrachte.

bilde. Auch die wenigen Altarbilder enthalten das unmittelbarste Leben: die Wächter bei der Auferstehung (Borgo San Sepolcro), die sämtlichen Figuren der Taufe Christi und die singenden Engel der Anbetung des Kindes (National Gallery); ja man hat das Gefühl eines besonderen Realismus, verschieden von dem der Zeitgenossen.

Und nun ist noch einmal auf jene Einzelporträte zurückzukommen mit einer Frage, welche kaum ganz sicher zu beantworten sein möchte: warum hat ein solcher Virtuose der verschiedensten Anblicke, Wendungen und Beleuchtungen des menschlichen Hauptes im Historienbilde sich im Brustbilde so völlig auf das Profil beschränkt, und warum thaten dies mit ihm die früheren Porträtmaler, seit Gentile da Fabriano und dann noch manche bis ans Ende des 15. Jahrhunderts? Hatten jene fürstlichen Damen keine Ahnung davon, wie viel Ausdruck und Anmut z. B. bei der Dreiviertelansicht zu gewinnen wäre? Hatte sich etwa von den Schaumünzen her (welche das Profil von römischen Kaisermünzen als selbstverständlich übernommen hatten) eine Art von Gebrauch festgesetzt? Isotta von Rimini freilich sprach wohl ihr Wesen im Profil am mächtigsten aus; bei der etwas gealterten Fürstin aber, wie man sie in der Büste des Mino da Fiesole (Campo Santo zu Pisa) zu erkennen glaubt, würde wohl für einen späteren Maler die Darstellung in irgend einer Vorderansicht, mit dem sicheren, sympathischen Blick beider Augen, sehr viel lohnender erschienen sein.

Mit freierem und mächtigerem Flügelschlage erhebt sich ein berühmter Schüler des Piero, Melozzo von Forlì (1438—1494), und wenn er seine Propheten, Apostel, Engel, Putten und Cherubsköpfchen aus dem Leben entnehmen konnte, so muß dies unter der Führung einer großen Inspiration geschehen sein. (Berühmte Fragmente aus der Apsis von S. Apostoli zu Rom; zwei Flachkupoletten von Kapellen in S. Biagio e Girolamo zu Forlì; Flachkuppel der Sagrestia del Coro zu Loreto.) Außerdem aber sind von Melozzo wichtige Porträtwerke erhalten und allbekannt. Das auf Tuch übertragene Fresko in der vatikanischen Galerie, welches in einer Prachthalle Sixtus IV. von seinen Nächsten umgeben und vor ihm kniend den Bibliothekar Platina darstellt, muß uns jetzt nicht nur jene untergegangenen Papstbildnisse, sondern überhaupt zahlreiche Bilder des Fürstenlebens jener Zeit ersetzen. Den vornehmen und gelehrten Kreis des Herzogs Federigo von Urbino vergegenwärtigen uns, soweit sie noch (im Museum von Berlin, in der National Gallery und anderswo) vorhanden sind, die Einzelbilder der thronenden freien Künste und der von ihnen Beschenkten, welche vor ihnen knien;

etwa lebensgroß, meisterhaft im geschlossenen Licht; die letztern sind zum Teil nachgewiesene Bildnisse, und auch die allegorischen Frauen wären wohl am urbinatischen Hofe zu suchen. (Gemalt seit 1474.) — Als Werke des Melozzo oder auch des Justus von Gent oder eines Schülers des letztern haben schon gegolten die vierzehn Halbfiguren im Louvre, welche, samt vierzehn anderen im Palazzo Barberini zu Rom, aus dem Herzogspalast von Urbino und zwar wohl aus der Bibliothek stammen. Wirkliche Porträte, wenn auch nicht unmittelbare, sondern erst aus zweiter Hand, sind Sixtus IV. (seit 1471 Papst), Kardinal Bessarion und Vittorino da Feltre; vergangene italienische Berühmtheiten, noch mit Hilfe von Traditionen gemalt, sind S. Thomas von Aquino, Pietro d'Albano und Dante; dem klassischen und christlichen Altertum und hier also der freien Dichtung gehören Plato, Aristoteles, Solon, Virgil, Seneca, Ptolemäus, S. Hieronymus, S. Augustin; außer diesen sind uns noch einige (offenbar des barberinischen Besitzes) nur durch Photographien nach dem sogen. Zeichnungsbuch Rafaels (Akademie von Venedig*) bekannt: Homer, Anaxagoras, Cicero, Qu. Curtius, Boethius. Uns schien, zunächst nach den Bildern im Louvre zu urteilen, eher flandrisch die malerische Darstellung der Formen und das Licht, eher italienisch aber der ganze Lebensgrund im weitesten Sinne des Wortes; es sind keine gleichgültigen, schläfrigen, anämischen Geschäftsleute, sondern frei geschaffene italienische Charaktere, zum Teil innerlich erregt, einige von grandioser Schädelbildung, die Hände trefflich belebt. Sie wenden sich teils nach links, teils nach rechts, im Profil oder in Dreiviertelansicht; Thomas von Aquino allein wiederum ganz von vorn und lehrend; nobel im Profil und bequem sitzend: Cicero; mit erhobener Rechten und wie aufhorchend: Aristoteles; mit der bekannten Geberde der argumentierenden beiden Hände: Boethius. Das Ganze, vielleicht die einzig vollständig vorhandene Reihe dieses Inhalts, erscheint auch künstlerisch als eine wichtige Stimme jener Zeiten. (Um 1475.) **)

---

*) Laut der Voraussetzung, daß im Palast von Urbino der jugendliche Rafael nach diesen Malereien studirt und Federzeichnungen geschaffen habe, welche nun zu der bekannten Sammlung von Venedig gehören.

**) Wenn hier auch der durch Altarwerke weit bekannte Schüler des Melozzo, Marco Palmezzano erwähnt wird, so geschieht dies nur wegen eines weiblichen Porträts in der Pinakothek von Forli, welches dort zwischen ihm und dem Lorenzo di Credi streitig ist. Jedenfalls ist darin nicht die berühmte Fürstin Caterina Riario Sforza dargestellt, sondern eher eine junge Bürgerin der Stadt, als Halbfigur, mit Blumen in den Händen, vor einem Teppich mit Landschaft zu beiden Seiten. Wenn auch in der Zeichnung nicht ganz sicher, doch anmutig und keine Buhlerin.

Von einem andern Schüler des Piero, von Lorentino, kannte noch Vasari*) ein Werk, welches gewiß nicht an Melozzo reichte, dennoch aber erwähnt werden muß, um noch einmal die allgemeine Wichtigkeit des Ceremonienbildes für das Porträt anzudeuten. Außer Prozessionen und dergl. sind es hauptsächlich Akte der höhern geistlichen Autorität, welche irgend einem wichtigen, über die Zeiten dauernden Verhältnis die Weihe gegeben haben, ritual feierlich in den Gewährenden, andachtsvoll in den Empfangenden; dazu der Stil der Kirchengewänder und des Schmuckes und der monumentale Hintergrund, so daß das ganze Bildniswesen gleichsam in eine höhere Ordnung der Dinge aufgenommen wird. So sah man alle Grazie zu Arezzo in Fresko Papst Sixtus IV. dargestellt, zwischen den Kardinälen Gonzaga und Piccolomini (dem spätern Pius III.) im Augenblick, da er dieser Kirche einen großen Ablaß erteilte, und vor ihm kniend vier (mit Namen genannte) damalige Baupatrone (operai) derselben, angesehene Aretiner. — Ja auch eine nur gesellige Zusammenstellung geistlicher Würdenträger konnte einen gewissen Stil erreichen, der bei Weltlichen nicht so zu Gebote stand. Im Hauptsaal des (längst demolierten) Palastes der Prioren derselben Stadt waren ebenfalls von Lorentino porträtiert u. a. der Bischof Ubertini, ein Doktor der Rechte und Kardinal Pietramala, und bei diesem Anlaß möge noch in demselben Arezzo ein weiteres geistliches Familienbild dieser Art erwähnt werden: in einer Loggia des bischöflichen Palastes malte Don Bartolommeo della Gatta**) den ihm befreundeten Bischof Gentile, dessen Vikar, dessen „notajo di banco" im Begriff, eine Bulle vorzulesen, einige Domherren und sich selbst.

Für Oberitalien, welches mit Jacopo d'Avanzo und mit Aldighiero da Zevio das sichere und kräftige Individualisieren in der Historienmalerei schon in so hohem Grade erreicht hatte, beginnt mit dem 15. Jahrhundert das eigentliche Porträt sowohl in erzählenden Malereien als im Einzelbild. Man kann sich hypothetisch die Scheide der Zeiten vergegenwärtigen durch die Ueberlieferung vom Zusammenarbeiten eines ältern und eines jüngern Meisters von hohem Range. Der Marchesaner Gentile da Fabriano, dessen schon beim Ausgang des 14. Jahrhunderts (S. 168) gedacht worden ist, malte seit 1419 im Dogenpalast von Venedig Historienbilder zugleich mit dem Veroneser Vittore Pisanello (1380—1451/56), und zu Rom im Lateran vollendete

*) Vasari IV, 22 ff., Vita di Piero della Francesca.
**) Vasari V, 47, Vita di Don Bartolommeo.

der Letztere einen vom Ersteren begonnenen Cyklus der Geschichten Johannes des Täufers.*)

Pisanello, für alles Lebende begeistert und schon als Tiermaler in jener Zeit ohne Gleichen, in seinen Schaumünzen der Begründer einer ganzen Kunstgattung und Meister in der energischen Profilaufnahme von Köpfen, wird auch das gemalte Porträt gepflegt haben, und in der Galerie von Bergamo (Vermächtnis Morelli) sieht man wenigstens von ihm das Brustbild des 1450 verstorbenen Lionello d'Este im Profil. (Ein, soweit wir uns erinnern, ähnliches Bild auf dunkelgrün gewordenem Grund, mit der Signatur eines Giovanni Oriolo, in der National Gallery.) Indes wird es nicht immer leicht sein, eigenhändige Porträtbilder Pisanellos auszuscheiden von den vielen seither nach seinen Schaumünzen gemalten, welche schon Vasari**) erwähnt. Diese letztere Aussage offenbart uns beiläufig eine allgemeinere Thatsache der Geschichte des Einzelporträts: es scheint also, in oder schon beträchtlich vor Vasaris Zeit, Sammler von Bildnissen berühmter und mächtiger Leute gegeben zu haben, welche in Ermangelung anderweitiger Vorlagen sich auch mit Malereien nach Medaillons begnügten, als der Kupferstich in Italien für das Porträt soviel wie noch gar nicht vorhanden war; vielleicht hat auch derjenige von diesen Sammlern, welcher im 16. Jahrhundert damit vorzüglich berühmt wurde, Paolo Giovio, in einzelnen Fällen sich auf diese Weise beholfen. Leider hat über den wichtigsten Wandmalereien Pisanellos ein besonderes Unglück gewaltet, vielleicht nicht ohne Schuld seines Bindemittels, denn sie erloschen schon frühe und dasjenige im Dogenpalast von Venedig, von welchem weiterhin die Rede sein wird, ist schon verhältnismäßig bald mit dem Werk eines andern Malers überdeckt worden; diejenigen aber, welche noch später in jenem Saale des Kastells von Pavia erhalten waren (S. 166), fanden hernach, wie es scheint in den Kriegen der 1520er Jahre, eine eigentliche Zerstörung.***) Vermutlich gemalt für den letzten Visconti Filippo Maria (gest. 1447), enthielten sie doch vielleicht dessen Bildnis nicht, wenn es wahr ist, was sein Biograph†) meldet: „Obwohl der Herzog sich nie von Jemand wollte malen lassen, hat ihn wenigstens der große Meister Pisanus völlig lebendig plastisch dargestellt, effinxit," womit nur die bekannte Schaumünze gemeint sein kann.††)

---

*) Bart. Facius, de viris illustribus p. 45. 48.

**) Vasari IV, 156, Vita di Gentile da Fabriano.

***) Notizia d' opere di disegno etc. p. 124.

†) Pier Candido Decembrio bei Muratori, Script. XX., Col. 1007.

††) Ueber dieselbe Vasari, a. a. O., 171.

(Unter den Freskoüberresten in S. Anastasia zu Verona eine Reitergruppe, wahrscheinlich von einem Gefolge der heil. drei Könige, mit Köpfen von höchst eigentümlich fremdartigem Ausdruck.)

Für alle sonstige oberitalienische Bildnismalerei ist man zunächst weit entfernt von einer Uebersicht des thatsächlich Vorhandenen, welches, trotz allem Besitzwechsel seit hundert Jahren, in Haus und Villa noch immer beträchtlich sein kann. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts dringt in stets weitere Kreise, unmittelbar und mittelbar, der Einfluß der paduanischen Schule vor, und sehr frühe schon der ihres mächtigsten Meisters Mantegna, von welchem weiterhin zu reden sein wird. Daneben wirkt noch immer Piero della Francesca.

Ferrara, der Sitz des ambitiosen Fürstenhauses der Este, eine berühmte Hochschule, ein Stelldichein italienischer Celebritäten, eine Stätte der Malerei, wo auch Flandrer verkehrten und erweislich flandrische Bilder vorhanden waren, der niederländischen Teppichwirker (seit 1436) nicht zu gedenken, vereinigte zunächst alle Bedingungen der Porträtkunst in hohem Grade. Wie frühe hier schon Einzelporträte unmittelbar oder wenigstens in Nachrichten nachweisbar sein mögen, bleibe dahingestellt; Thatsache ist, daß in der Folge eine ganze Sammlung solcher im Besitz der Este vorhanden war, und hier wird man gewiß auch schon Altes und Anfängliches voraussetzen dürfen. Vasari, welcher unter Ercole II. in Ferrara war, spricht davon bei Anlaß des relativ späten Lorenzo Costa (1460—1535): „In der Guardaroba des Herzogs sieht man von der Hand des Lorenzo in vielen Einzelbildern (quadri) Porträte nach der Natur, welche vortrefflich gemalt und von vieler Aehnlichkeit sind.“ *) Erhalten aber ist schon aus der letzten Zeit des Borso von Este (1450—1471), welcher zuerst für Modena, dann auch für Ferrara die Herzogswürde erwarb, die große Wandmalerei eines Saales in dem Vergnügungspalast Schifanoja, wenn auch nur an zwei Mauern und in kläglichem Zustande. Ein großes, genrehaftes, astrologisches und allegorisches Ganzes, je nach den himmlischen Zeichen in einzelne Wandflächen geteilt; unten in größeren Figuren Borso, seine Vertrauten, sein Gefolge und die Diener in Gespräch und Aufwartung und (als Besterhaltenes) auch ein Aufbruch zur Jagd; diesmal nicht Familienbilder, da Borso unvermählt war; **) oben, zu beiden Seiten von Gottheiten, welche auf Triumphwagen fahren, Gruppen des ferraresischen Lebens und Genießens, alles voll individueller

---

*) Vasari IV, 240, Vita di Lorenzo Costa.

**) Wenn es auch an Mitdarstellung der sehr zahlreichen Bastarde des Hauses nicht gefehlt haben wird.

Bildungen, nur die meisten weiblichen Wesen von einem merkwürdig unschönen (kalmükischen) Typus. Die eigentlichen Bildnisse, zum Teil trefflich und von einleuchtender Aehnlichkeit, finden sich in jenen untern Partien, welche man wohl dem besten der hier beschäftigten Künstler beilegen könnte; wer diese aber gewesen sind, weiß man nicht und rät nur auf den bekanntesten der damaligen Ferraresen, Cosimo Tura (1420/30 bis 1494/98). Dieser, in seinen religiösen Bildern als ein emsiger, prachtliebender, aber herber Realist kenntlich, muß auch für Porträte von Bedeutung einer der sprichwörtlichen Meister gewesen sein, denn in der damaligen ferraresischen Dichtung*) kommt die große Buhlerin vor, welche durchaus von Tura gemalt sein will, um auch durch die Kunst berühmt zu werden. Der Dichter fährt weiter fort: „Aber das Jahr geht herum, bevor du dich für eine Mode entschieden hast, je nach der Saison, mit oder ohne Schleier! Wie? Fürchtest du etwa, noch nicht bekannt genug zu sein, daß du mit deinen verschiedenen Mängeln (mendae) gemalt sein willst? Die Lieder über dich, welche das Gassenvolk liest, verewigen dich ja schon, und vielleicht werde auch ich noch (durch Verse) dazu thun, daß die Welt dich als Thais kennt." — Was hierauf unter Herzog Ercole I. (1471—1505) im Einzelporträt mag geleistet worden sein, war vermutlich nicht gering, denn in den Altarbildern eines Stefano da Ferrara, Domenico Panetti, Ercole Grandi (oder Roberti) ꝛc. kommen sehr ausgezeichnete Köpfe aus dem Leben vor, und bei Grandi auch in weltlichen Schildereien, ja es ist dies ihre Stärke neben einer meist nicht bedeutenden Komposition. Der schon genannte Lorenzo Costa aber wird weiterhin bei Anlaß von Bologna und Mantua in Betracht kommen.

Bologna besaß eine große alte Kunstübung, eine denkmalsüchtige Professorenschaft und eine Art von Herrscherhaus, die Bentivogli, welches nicht nur gerne baute und einen der berühmtesten Paläste von Italien errichtete, sondern auch auf persönliche Verewigung ausging. Außer seinen eigenen Malern hatte Bologna namentlich auch die des nahen Ferrara zur Verfügung und rechnete deren Arbeiten zu den seinigen; ein rücksichtsloser Realismus aber war beiden Schulen gemeinsam, kaum gemildert durch jenen höhern Geist und Zug, welcher jede Form eines Mantegna adelt. Wenn man nun z. B. liest, daß Marco Zoppo in einem Einzelbilde (quadro) den Herzog Guidobaldo von Urbino porträtierte „als derselbe Feldhauptmann der Florentiner war," so wird hier auf dieselbe nur wenig erhöhte Darstellung zu

*) Strozii poetae, p. 157, im 3. Buch der Erotica.

schließen sein, welche sich in Zoppos totem Christus, in seiner Madonna, in den fröhlichen oder klagenden Putten, in den asketischen Heiligen findet. Auch nach Bildnissen des Francesco Cossa wird man kaum Verlangen tragen im Hinblick auf das große und in seiner Weise sehr wirksame Bild in der Galerie zu Bologna, welches die Madonna zwischen Johannes dem Evangelisten und S. Petronius darstellt, alle drei sitzend und nicht sowohl von ländlicher als von bäurischer Bildung, samt einem gesunden, aber häßlich derben Bambino. Anders Lorenzo Costa, dessen Arbeit und Stil sich hier mit der Richtung des Francia so merkwürdig verflicht, und der in seiner Beweglichkeit auch peruginische Anregungen in sich aufnimmt. Die Heiligencharaktere und Madonnen wenigstens einiger seiner bolognesischen Gnadenbilder stehen neben Francia kaum zurück; im eigentlichen Porträt aber lernt man ihn z. B. kennen aus dem großen Gemälde zu S. Giacomo Maggiore, wo er das ganze Haus des Stadtherrn Giovanni Bentivoglio, das Elternpaar mit vier Söhnen und sieben Töchtern, zu beiden Seiten des Thrones der Madonna darzustellen hatte. An der Aehnlichkeit wird nicht zu zweifeln sein, und die Köpfe haben Ausdruck und Leben, aber aus der (wenn auch mäßigen) Schönheit dieser Familie wäre doch wahrlich mehr zu machen gewesen, und vollends die langen Schlafröcke des Vaters und der Söhne hätte sich der Maler verbitten sollen. Eine gewisse Feinheit und Intimität der Auffassung wird dem Costa auch in Einzelporträten gefehlt haben, und doch würde man viel darum geben, wenn jene zahlreichen Bildnisse der Herzogsburg von Ferrara wieder zum Vorschein kämen, und vollends wenn das Doppelporträt noch vorhanden wäre, welches der Anonimo*) bei Taddeo Contarino sah. Es war Mutter und Tochter, Isabella d'Este, Gemahlin des Francesco Gonzaga, und Lianora, spätere Herzogin von Urbino, und das Bild war dem Francesco zugesandt worden, als er (1509/10) zu Venedig kriegsgefangen saß.

Von Francesco Francia**) sagt Vasari: „Ich will dessen Bilder gar nicht zählen, welche durch die vornehmen Häuser von Bologna zerstreut sind, und vollends nicht die Unzahl (infinità) von Porträten nach der Natur,

---

*) Notizia d' opere di disegno etc., p. 171. — Die in der National Gallery unter Costas Namen aufgestellte Halbfigur eines vornehmen Geharnischten mit dem Signorenplatz von Florenz als Hintergrund gilt seit der neuern Kritik als Werk des Piero di Cosimo. Die bedeutenden, verschwiegenen Züge, die Geberde der Hände, wie sie das Schwert fassen, die vorzügliche Lichtbehandlung machen einen großen Eindruck. Entstanden etwa im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, kann das Bild kaum, wie man annimmt, denjenigen Francesco Ferruci darstellen, welcher sich 1529 bei der Verteidigung von Florenz auszeichnete.

**) Vasari VI, 11, Vita di Francia.

welche er malte, denn ich würde zu umständlich werden." Und wie Weniges gilt heute sicher als sein Werk! Beklagenswerterweise ist schon sein Selbstporträt verschollen, welches als Geschenk an Rafael ging und nur aus dessen Dankbrief bekannt ist. Sollten aber Bildnisse auftauchen mit dem Anspruch auf Francias Namen, so möge man vorerst aus all den Heiligen seiner Gnadenbilder in Bologna sich den großen, freien, ausgiebigen Charakterschöpfer vergegenwärtigen und danach urteilen, oder nach dem einzigen unbezweifelten Porträt, dem Vangelista Scappi der Uffizien; es ist auf landschaftlichem Grunde eine Halbfigur, aus welcher der Meister offenbar alle Kraft, Redlichkeit und Schönheit an den Tag gerufen hat, welche in dem Dargestellten lag. Nur wahr und viel weniger ansprechend erscheint (Pal. Pitti) der junge Mann, welcher einen Ball hält; der etwa vierzigjährige Mann der Galerie Liechtenstein, in grünem Wamms, einst Rafael benannt, gehört jetzt nur durch Vermutung dem Francia, und der Schweigsame im Louvre, welcher schon Francia, Rafael, Giorgione, Sebastiano del Piombo, Ridolfo Ghirlandajo &c. hieß, hat in neuerer Zeit samt andern Porträten vorläufig bei Franciabigio, dem Florentiner, Unterstand gefunden, von welchem weiterhin die Rede sein muß. Unter solchen Umständen möchte es wohl das Beste sein, bei der alten Attribution auf Francia zu bleiben, welche aus Zeiten und Umgebungen (Sammlung Ludwigs XIV.) stammt, da es noch Niemandem einfiel, ein Bild durch diesen Namen willkürlicher Weise empfehlen zu wollen. Es ist, auf landschaftlichem Grunde, die Halbfigur eines noch jungen Mannes in schwarzem Barett und Rock, in tiefem Nachsinnen versunken, mit dem linken Arm auf einem Balustradenabsatz und mit der rechten Hand auf diesem linken Arm; über alles Weitere hat man schon längst ihn selber auszufragen versucht. — Bildnisse in Fresko gab es von Francia in einem Saal bei dem Archidiakon Galeazzo Bentivoglio, und daß unter diesen „berühmten Leuten" auch Zeitgenossen waren, meldet einer der Mitdargestellten selbst, der Humanist Codrus Urceus,*) welcher nachdenklich die Worte Anderer aufschreibend gemalt war; er spricht zu Francia:

Me quoque iussisti sapientum vivere coetu
Et meditabundo dicta notare statu;
Me noscunt plauduntque mihi quicunque tuentur etc.

Daß man aber solchen Gelehrten auch noch den dringenden Wunsch nach Einzelporträten zutraute, verrät uns derselbe Codrus in seinen Vorlesungen:**)

*) Vergl. dessen Opera, p. 269.
**) Ebendort p. 159.

Die Neider deuten ihm alles übel; bewundert und rühmt er einen Maler, so läßt der Verleumder auch das nicht unberührt und flüstert: Codrus rühme den Meister nur, um durch denselben so wie er sei auf eine Tafel kostenfrei gemalt zu werden.

Aus andern oberitalienischen Werkstätten steht uns nur Vereinzeltes zu Gebote. Parma hatte an Filippo Mazzuola, dem Vater des Parmigianino, einen Bildnismaler, bei dem man nur fragen kann, ob unmittelbar flandrische Tradition oder bereits die des Antonello ihn bestimmt hat, als er jenen Kopf der Brera schuf, welcher das trockenste Philistertum mit einer erstaunlichen Sicherheit und Schönheit der Behandlung vereinigt und gewiß noch eine Reihe anderer Bildnisse desselben Meisters voraussetzen läßt. — Für Mailand sind (S. 175) aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Persönlichkeiten der vornehmen Gesellschaft wahrscheinlich gemacht worden in den Fresken des Florentiners Masolino zu Castiglione d'Olona (Geschichten Johannes des Täufers); vielleicht ergeben auch, im Palazzo Borromeo zu Mailand, die Wandmalereien des alten Michelino Aehnliches, welche Ergötzlichkeiten und Spiele in offener Landschaft darstellen, „diporti“ diesmal nicht fürstlicher, aber adliger, reichgekleideter Leute.*) Einzelbildnisse dagegen bleiben auch seit 1450, d. h. seit der Herrschaft des Francesco Sforza, so viel man weiß, zunächst außerordentlich selten, während es an Porträtköpfen in Kirchenfresken und Altarbildern nicht fehlt. Von dem Fähigsten, welcher dort den Pinsel führte, von Vincenzo Foppa, ist unseres Wissens kein einziges nachzuweisen, und das wunderbare Brustbild im Besitz des Hauses Borromeo — ein noch junger Mann mit herben und heftigen Zügen — könnte ebenso wohl von einem Niederländer sein als von Buttinone, welchem es zugeschrieben wird; Borgognone aber, der erst nach 1450 geboren wurde und nur als Zurückgebliebener altertümlich wirkt, ist in den Stifterporträten auf seinen Andachtsbildern ohne Feinheit, ja mittelmäßig. Erst die jüngere Generation, etwa seit Lionardos Auftreten in Mailand (1483/85), zum Teil seine Schüler oder dafür geltend, schafft dann jene große Reihe von Einzelbildnissen, mit welchen sich die neuere Kunstforschung so ernstlich zu beschäftigen hat.

Nähert man sich dann dem nordöstlichen Oberitalien, den venetianischen Gebietsstädten und dem fähigsten und moralisch achtbarsten Fürstenhause, den Gonzagen von Mantua, so wird vor allem **Andrea Mantegna** (1431 bis 1506), der vollgültige Rival aller toskanischen Kunst, auch für das

*) Proben bei Müntz, La Renaissance en Italie et en France, p. 70—72.

Bildnis die wichtigsten, weit wirkenden Entscheide gegeben haben. Sehr früh gereift, gelangte er offenbar schon bald nach der Mitte des Jahrhunderts zu einer Art von Herrschaft, deren stärkere oder schwächere Spuren dann fast in allen Gegenden nördlich vom Apennin, von Piemont bis in die Mark Ancona direkt oder indirekt zu verfolgen sind und sich auch in der Malerei von Ferrara und Bologna erkennen lassen.

Seine erste Machtergreifung erfolgte mit dem berühmten Legendencyklus der Heiligen Jakobus und Christophorus, wo er sogleich seine Mitschüler weit überragte, in den Eremitani zu Padua. Hier ist Alles in vollem Sinne aus dem Leben, und eine bloße Assistenz, welche mit zuschauenden Paduanern angefüllt wäre, giebt es nicht, weil alle irgendwie beteiligt sind. Deshalb legt der Beschauer auch kein besonderes Gewicht darauf, wenn die Tradition*) eine ganze Anzahl notorischer Porträte von damaligen Berühmtheiten mit Namen nennt. Aber auch bei stillen Altarwerken, wie die zwölftaflige, doch nicht große Ancona der Brera (1454) oder der weltberühmte Altar von S. Zeno in Verona, frägt man viel eher, was im Innern Mantegnas vorgegangen sein müsse, als wer den äußern Anlaß zu diesem oder jenem dargestellten Charakter möchte gegeben haben. Bei dem Bilde der Brera erhebt sich vor allem das Erstaunen über die innere und äußere Lebenserfahrung, welche schon einem dreiundzwanzigjährigen Künstler eigen war, noch mehr als über das so hoch ausgebildete künstlerische Können. Was menschliche Züge über das Wesen eines Dargestellten auszusagen vermögen, das wird diesem Meister fortan im weitesten Umfange zu Gebote stehen.

Von den Einzelbildnissen Mantegnas sind wichtige verloren gegangen, nachdem sie vielleicht zu ihrer Zeit eine bedeutende Wirkung ausgeübt hatten. Noch im vorigen Jahrhundert wußte man von Porträten des Francesco Gonzaga und seiner Gemahlin Isabella d'Este „auf zwei Tafeln von Holz, gleichmäßig eingerahmt, in natürlicher Größe," und die nächste Frage, welche sich hier erheben dürfte, ginge dahin, ob es noch gegeneinander gerichtete Profile waren, wie in den Porträten des urbinatischen Herzogspaares von Piero della Francesca. Verschwunden ist auch das frühe (1458 datierte) Doppelbildnis zweier in Padua gebildeten und bekannten Humanisten, des ungarischen Bischofs von Fünfkirchen, Janus Pannonius, und des Galeotto Marzio von Narni, vielleicht das früheste Beispiel einer solchen Vereinigung nicht durch das Geblüt, nicht durch öffentliche Stellung, sondern durch Stu-

*) Und mit ihr Vasari V, 164, Vita die Mantegna. Er nennt schon nur aus zwei Bildern neun Porträte, darunter das des Mantegna selbst und das seines Lehrers Squarcione.

dien und Kameradschaft. Aus besonderem Grunde zu bedauern ist ferner der Verlust eines Bildes, welches aus der Sakristei der Eremitani zu Padua stammte und noch den Herausgebern des Vasari (Ausgabe Lemonnier, V, 185) bekannt war im dortigen Privatbesitz. Man glaubte einen namhaften Theologen des Ordens, Paolo Zabarella darin zu erkennen, und diesmal war, wie hie und da bei den Niederländern, die Studierstube mitgegeben; der Mönch hielt in den Händen ein in grünen Sammt gebundenes Buch, an welchem ein Zettel hing mit zwei Hexametern, und in diesem war der Name Paulus sowie der des Mantegna enthalten; die Decke des Zimmers war vertäfelt; rechts auf einem Bücherbrett mehrere Bände, wovon einer aufgeschlagen, mit hebräischem Text; daneben eine rote Priestermütze, weiter oben eine Sanduhr, unten ein Astrolabium und ein Rosenkranz, links andere Bücherbretter mit einem Schreibzeug und mehreren Büchern; dies alles in feinster Ausführung.*)

Von anerkannten Einzelporträten in europäischen Sammlungen wird gegenwärtig kaum ein anderes als dasjenige im Museum von Berlin zu nennen sein, in welchem der Abt Matteo Bosso oder der Kardinal Scarampi dargestellt sein soll. Mit höchster Hingebung ausgeführt, so daß z. B. die Haare des tonsurierten Hauptes einzeln gemalt sind, und gewiß von voller Wahrheit der Züge, spricht das Bild vorzüglich durch die momentane Wendung im Licht; wie reich aber Mantegna in dieser Beziehung war, zeigt ja in derselben Galerie die „Darstellung des Christuskindes" mit der Abstufung in den Wendungen der Köpfe. Der Ausdruck sodann erscheint als der einer lebendigen innerlichen Teilnahme eines begabten Menschen an irgend welcher Umgebung.

Wenn nicht die Thätigkeit des großen Meisters, wie sie uns aus Erhaltenem und aus Berichten entgegentritt, genügte, um ein arbeitsames Künstlerleben auszufüllen, so dürfte man sich vielleicht darüber wundern, daß er, der einzige große Peintre graveur jener Zeit, nicht auch den Kupferstich dem Porträt dienstbar gemacht hat. Er würde für irgend welche Celebritäten

*) Man wird hier sofort erinnert an ein sehr bekanntes Bild des Museums von Neapel; es ist der große Gelehrte unter den Heiligen, Hieronymus, der sonst bei den Italienern gerne samt Büchern und Schreibpult ins Freie versetzt wird, diesmal in einer ähnlichen Studierstube. (D'Agincourt, Malerei, Taf. 132.) Das Werk galt lange für flandrisch, wird aber jetzt der neapolitanischen Schule unter flandrischem Einfluß zugewiesen. Sodann der Hieronymus des Carpaccio, deutlich in einem reich versehenen Zimmer der Renaissance; der Heilige selbst entschieden ein Porträt, wie denn auch sein niedlicher Affenpintscher, der den Löwen ersetzen muß, gewiß einer bestimmten Wirklichkeit entnommen ist.

seiner Zeit noch viel leichter als die Meister der Schaumünzen dasjenige erreicht haben, wonach die damalige Ruhmbegier dürstete.

Außerdem aber ist für uns und bis auf weiteres Mantegna der Begründer des großen Familienbildes durch die Fresken der Camera degli Sposi im Palazzo di Corte, dem weitläufigen Schlosse der Gonzagen zu Mantua (Schlußdatum 1474). Die Meister des Palazzo Schifanoja zu Ferrara und vermutlich auch Pisanello im Kastell zu Pavia hatten nur den Verkehr und die Ergötzlichkeiten (diporti) eines Hofes gemalt, allein die beiden erhaltenen Wände der Familienstube zu Mantua mögen dies und noch anderes in tiefen Schatten gestellt haben, indem hier nicht nur eine höhere Kunst, sondern auch eine andere Empfindungsweise zu uns spricht. An der einen Wand sieht man die Jagddienerschaft und den Marchese Lodovico mit seinen Söhnen im Freien, und über der Thür als Zugabe die schönste Puttengruppe des 15. Jahrhunderts; an der anderen die mächtige Hausmutter Barbara von Brandenburg sitzend zwischen Gemahl, Söhnen und vertrautem Gefolge, wobei auch eine Hofzwergin und ein Hund nicht vergessen sind; alles in ungezwungen belebter Anordnung.*) Die einzelnen besterhaltenen Köpfe beider Wände mit ihrer herrlichen freien Auffassung und sicheren Aehnlichkeit — der geistigen und seelischen — sind vielleicht erst in den Einzelphotographien völlig zu erkennen und zu genießen. Ganz unmöglich ist es uns, beiläufig gesagt, in diesen Malereien diejenigen bestimmten Augenblicke dargestellt zu finden, welche man seit unserem Jahrhundert darin hat finden wollen: den vermeintlichen Empfang des von Rom zurückkehrenden Sohnes, Kardinal Francesco, durch den Vater, und die Versöhnung des Vaters mit seinem vom Hofe flüchtig gewesenen Sohne Federigo, was eine Unschicklichkeit auf alle Zeiten gewesen wäre. Das Momentane, dessen das wahre Familienbild ja nur ein Weniges bedarf, ist in dasselbe in Gestalt der Sentimentalität eingebrochen erst bei den Franzosen seit Mitte des vorigen Jahrhunderts, als Rousseaus Romane und Diderots Kunstbesprechungen alles nervös machten und die Gemälde plötzlich nach Moral und Gefühl beurteilt wurden, gewiß zur größten Verblüffung der bisherigen Pompmalerei. Da malte z. B. (1765) Alexander Roslin das Haus des Herzogs de LaRochefoucauld „in dem Moment, da der Herzog von seinen Landgütern in den Schoß der Familie zurückkehrt," und mußte erleben, daß Greuze die nämliche Aufgabe „viel besser," d. h. wahrscheinlich viel zärtlicher löste. Wie

*) Die Personen sind einzeln ausgemittelt in den Noten zu Vasari V, 169 ff., Vita di Mantegna, und von Friedländer, Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen 1883, Heft I.

wundervoll hatte einst Velasquez in seinen Meninas die wahren Grenzen inne gehalten.

Endlich folgt die große Hauptfrucht von Mantegnas Leben: der Triumph Cäsars in neun großen Bildern, zu Hamptoncourt (vor und nach 1490), und diese gewaltige figurenreiche Schöpfung ist fast völlig frei von Porträten, und auch Cäsar selbst stellte nicht etwa den Marchese Francesco Gonzaga dar, welchem die Welt diese Bestellung verdankt. Hie und da mag wohl ein bejahrter Kopf der unmittelbaren Umgebung entnommen sein, sonst hat der gewaltige Meister dafür gesorgt, daß sein Zug nicht eine Prozession von mantuanischen guten Bekannten wurde. Aus dem Leben ist alles, nur nicht aus dem täglichen Leben, sondern Mantegna schuf seine Römer vor allem als ein heroisch mächtiges und schönes Menschengeschlecht, ja auch die Tiere sind überaus stattlich.

Marchese Francesco aber fand dann (1496) seine unvergleichlich wahre und ergreifende Darstellung, als zu Ehren seines Sieges über die Franzosen am Taro das Altarbild der Madonna della Vittoria (Louvre) entstand, unter allen Altarbildern dasjenige, welches jenes große Jahrhundert vielleicht mächtiger als irgend ein anderes abschließt; hier hinterläßt der kniende Harnischmann mit dem Blick zur Mutter Gottes empor eine unauslöschliche Erinnerung.

Neben Mantegna jedoch gab es in der Umgebung des Hauses Gonzaga noch einen etwas jüngeren Stellvertreter, einen Vice-Mantegna, den Veroneser Francesco Bonsignori (1455—1519), welcher außerdem auch in Venedig, wahrscheinlich in der Nähe der Bellini, seine Lehre gemacht hatte.*) Seine Altarbilder sind selten (Museum und Kirchen von Verona) und geben keinen vollständigen Begriff von ihm; die übrigen größeren Arbeiten aber, Wandbilder auf Tuch, sei es in Wasserfarben oder schon in Oel, sind fast sämtlich**) untergegangen, und so verdanken wir einzig dem Vasari die Kenntnis eines offenbar sehr kräftigen und freudigen Realisten, der sowohl in großen Malereien als in Einzelbildern auch eine gewaltige Menge von Porträten muß geschaffen haben. Im Palast von Marmirolo malte er nebst vielem anderen (1499) einige Trionfi und viele Bildnisse vornehmer Herren vom Hofe, wofür ihn Francesco Gonzaga reich (doch nicht in Geld, sondern in Liegenschaften) lohnte.... Da er im Porträtieren ganz vorzüglich war, ließ ihn Francesco

*) Vasari IX, 187, Vita di Fra Giocondo, wo der Maler irrig Monsignori heißt.

**) In der Brera gehört ihm das Tuchbild des S. Bernardino da Siena, welcher mit S. Ludwig von Toulouse die Tafel mit dem Christusnamen emporhält, die Figuren fast lebensgroß.

viele Bildnisse malen, das seinige, die der Söhne und mancher verwandten Herren vom Hause Gonzaga, welche nach Frankreich und Deutschland gesandt wurden als Geschenke an verschiedene Fürsten... Auch in Mantua selbst waren noch viele, wie das des Friedrich Barbarossa, des Dogen Barbarigo, des Francesco Sforza, des Herzogs Massimiliano von Mailand, des Kaisers Max, des Ercole Gonzaga (späteren Kardinals), dessen Bruders Federigo in jugendlichem Alter, des Giovan Francesco Gonzaga, des Mantegna und vieler anderen. Von diesen behielt Bonsignori einfarbige Kopien auf Papier... Sodann sah man im Refektorium der Zoccolanten zu Mantua, rechts und links neben einem ebenfalls von ihm auf Tuch gemalten gewaltigen Abendmahl, zwei Empfehlungsbilder: den schön und weihevoll gegebenen heil. Franziskus und, von ihm dem (im Abendmahl anwesenden) Erlöser vorgestellt, den knienden Francesco Gonzaga, in seiner Tracht als venetianischer Feldhauptmann, samt seinem bildschönen ältesten Kind, dem späteren Herzog Federigo, welches die Händchen faltete; andererseits empfahl S. Bernardino da Siena, eine dem S. Franziskus nicht nachstehende Gestalt, dem Erlöser den knienden Kardinal Sigismondo Gonzaga, Bruder des Francesco, und das Töchterchen des Letzteren, Leonora, spätere Herzogin von Urbino... Maler höchsten Ranges (heißt es weiter) halten diese Malerei für wunderbar, maravigliosa... Im Palast (offenbar dem Palazzo di Corte) malte Bonsignori auch Weltliches: die Erhebung der ersten Herren von Mantua (was man auf Thatsachen von 1328, 1354 oder 1433 beziehen kann), und ein Turnier, welches auf Piazza S. Piero abgehalten wurde, welche letztere perspektivisch abgebildet war.

Was bleibt nun heute Sicheres wenigstens von Bonsignoris Porträten übrig? Hie und da rät man etwa auf ihn, wenn man ein Werk nicht mehr dem Mantegna beizulegen wagt, wie z. B. in den Uffizien das sehr bekannte kleine Brustbild einer Fürstin in Vorderansicht, welches u. a. auch schon Lorenzo Costa geheißen hat und selbst dem Gegenstand nach streitig ist zwischen zwei Schwägerinnen: der als Kunstgönnerin und anmutige Briefstellerin bekannten Gemahlin des Francesco, Isabella d'Este, und der Isabella Gonzaga, Gemahlin des Herzogs Guidobaldo von Urbino. Für letztere aber wird man sich wohl eher zu entscheiden haben, da das Bild mit anderen aus dem urbinatischen Erbe möchte nach Florenz gelangt sein und die Züge mit denjenigen der Isabella d'Este, wie man sie bei Tizian (Galerie von Wien) kennen lernt, in keiner Epoche des Lebens gestimmt haben können; Isabella von Urbino aber war das Licht derjenigen berühmten Geselligkeit, welche im

Cortigiano des Baldassar Castiglione verewigt ist. Hier ist es ein länglich gebautes Haupt von großen Zügen und einem Ausdruck der Strenge gegen sich und der Güte gegen andere; der veronesische Charakter der Berglandschaft des Hintergrundes gestattet wenigstens an Bonsignori zu denken. (Stark restauriert.) Sodann ein bezeichnetes und schon von 1487 datiertes Brustbild in der National Gallery, ein venetianischer Senator in Dreiviertelansicht, von wunderbarer Wahrheit in Formen und Ausdruck, die Pupille von solcher Kraft, daß man die Kenntnis von Köpfen des Antonello voraussetzen möchte. Endlich scheint aus jener Fülle der mantuanischen Porträte sich in die bildnisreiche Galerie von Bergamo gerettet zu haben das Brustbild eines reich gekleideten, noch jungen Gonzaga, in welchem Geist und Kraft so sprechend mit einem beginnenden Fettansatz kämpft.

Und nun ist nochmals bei Anlaß der Gonzagen zu Lorenzo Costa zurückzukehren, wobei in das 16. Jahrhundert, in die Jahre nach Mantegnas Tode (gest. 1506), vorgegriffen werden muß. In einer Reihe von Bildern Costas findet sich nämlich die vielleicht früheste Vermischung von Porträt und Mythologie in belebter Erzählung, nachdem schon längst historische Persönlichkeiten der Vor- und Mitwelt zur Seite von allegorischen Wesen und Gottheiten waren abgebildet worden. Das erhaltene Werk dieser Reihe ist der sogen. „Musenhof der Isabella d'Este" (Louvre), wo außer der von einem Amorin bekränzten Marchesa auch noch andere ideal kostümierte und bewegte Gestalten wenigstens zum Teil Porträte sind. Dann folgen in bloßen Erwähnungen*) Latona und die lykischen Bauern; — Herkules, welcher den Marchese Francesco (bei Lebzeiten) auf der Straße der Tugend emporführt nach dem Berge der Ewigkeit; — dann derselbe Marchese auf einem Piedestal in siegreicher Haltung, umgeben von vielen Herren und Gefolge voll Jubels mit Bannern in den Händen, wobei zahllose Porträte; ein Opfer vieler Ignudi an Herkules, in Anwesenheit des Marchese und seiner drei Söhne, und außerdem mit einigen großen Damen, welche als Bildnisse gegeben waren; — endlich als spätere Nacharbeit Federigo Gonzaga (Sohn des Francesco) als General der heiligen Kirche, umgeben von vielen Herren, lauter Porträte. Im nämlichen Palazzo di S. Sebastiano zu Mantua, dem u. a. diese Bilder zur Zierde dienten, wird schon 1512 auch noch ein Werk eines Matteo Costa erwähnt: „Apoll und die Musen im Gesang samt unserem erlauchten Herrn (Francesco), welcher zuhört, dazu eine Landschaft und Gewölke." — Dieser

*) Vasari IV, 241 ff., Vita di Costa.

gemischten Gattung redet heute bekanntlich niemand mehr das Wort, schon weil man heutige Zeitgenossen sich zwischen antiken Göttern und Allegorien gemalt zu denken gar nicht mehr den Mut hat, und doch hat auch diese „Gattung“ inzwischen ihren Tag des höchsten Ruhmesglanzes aufgehen sehen mit der Galerie der Marie de Médicis des Rubens.

Daß in obiger Aufzählung der Bilder des Lorenzo Costa auch die bloßen Militärceremonien ohne Götter mitgenannt worden sind, geschah, um vorläufig auf eine besondere Art von Kollektivporträten aufmerksam zu machen, welche dann vorzüglich bei Tizian in glänzender Ausübung vorkommen: die Allocutionen. Aus dem Altertum hatte man die Anregung dazu durch römische Münzen und Reliefs, und in der Sala di Costantino des Vatikans ist das Wunder der Kreuzerscheinung mit einer solchen Allocution verbunden, an welcher noch rafaelische Erfindung einigen Anteil hat.

Venedig und Porträtmalerei sind bekanntlich enge Verbündete gewesen. Sie haben dabei dem übrigen Italien, etwa mit Ausnahme des nahen Padua, so viel als nichts verdankt, wohl aber auf die Mächtigen und Reichen von Europa einen starken Eindruck gemacht, und der größte venetianische Meister wäre schon durch die Reihe seiner Bildnisse und durch die in der ganzen modernen Porträtkunst hinterlassene Spur — sozial sowohl als künstlerisch — der Große in dieser Gattung überhaupt. Die Anfänge dieses Thuns aber sind sehr lückenhaft überliefert, und die ganze statistische Seite der Sache läßt sich nur schwer ausmitteln, obwohl man immer wieder dazu aufgefordert wird, wenn z. B. in einer neuesten Londoner Spezialausstellung venetianischer Kunst (in der New Gallery Winter 1894/95) eine so große Menge von Porträten der besten Zeit aufgeführt sind.*) Man weiß, wie völlig undenkbar dies, unter denselben Umständen, bei einer Ausstellung sogar damaliger Florentiner gewesen sein würde, anderer Schulen nicht zu erwähnen.

Daß in der fleißigen Stadt, welche bis 1797 von keinem auswärtigen Feinde eingenommen und auch von keinen bürgerlichen Unruhen heimgesucht wurde, ein allgemeiner Wohlstand verbreitet war, auch bei den Bürgerlichen, daß auch bei diesen das Innere des Hauses gut und bequem ausgestattet erschien, wird ausdrücklich berichtet;**) wenn aber ganz Venedig irgend eine

---

*) Bericht von W. v. Seidlitz im Repertorium für die Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, Heft III. Leider ist uns das Museo Correr zu Venedig in seinem jetzigen, auch an alten Bildnissen bereicherten Bestande nicht bekannt.

**) Francesco Sansovino, Venezia, Fol. 142. (Um 1580).

wichtige Vorbedingung für erfreulichen Besitz und Genuß von Gemälden in Wohnräumen voraus hatte, so waren es die Glasfenster.*) Wie in dem Holland des 17. Jahrhunderts muß hier kostbare und feine Malerei auch in bürgerlichen Stuben genießbar gewesen sein; wie man sich aber anderswo bei Linnenfenstern damit mag befunden haben, läßt sich zwar nicht mehr aus erhaltenen Beispielen, wohl jedoch aus Abbildungen schließen. Von jenen kostbaren kleinen acht Tafeln mit den Wundern des heil. Bernardino von Siena, welche in der Pinakothek von Perugia gegenwärtig und bis auf weiteres dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben werden, enthalten zwei, und zwar an sehr reichen Palastbauten, die Darstellung von geschlossenen sowohl als von halbgeöffneten Fenstern dieser Art; man wird dieselben wohl völlig geöffnet haben, wenn dortige Malereien wirklich sichtbar sein sollten.**)

Die Kunst von Venedig, und zwar besonders die Skulptur, verrät schon im 14. Jahrhundert einen fein ausgebildeten Schönheitssinn, und in Bau und Ausschmückung der Kirchen zeigt sich auch eine prachtliebende Andacht. Daneben drückt sich sehr deutlich aus das Hochhalten heimischer Sitten, Gebräuche und Lebensgenüsse, in völliger Unabhängigkeit von allem sonstigen Italien. Für das Einzelporträt aber wird wohl eine besondere Förderung gelegen haben in dem Familiengeist, welcher hier doch wahrscheinlich besonders stark war, während ganz gewiß die „Celebrität“ im italienischen Sinne zurücktrat. Den „berühmten Bürger“ aber gab es hier einfach nicht; einer besonderen politischen Macht oder eines höheren Verdienstes im Staat wird sich der Einzelne, wenn er noch Besinnung besaß, nicht gerühmt und den Maler nicht in diesem Sinne in Anspruch genommen haben. In Venedig gab das Amt, weil es von oben verliehen war, auch noch den Verstand, und das Amt hat dann auch in unzähligen Fällen das Bildnis veranlaßt. Noch von Tizian abwärts, in all den Einzelporträten von Senatoren und Prokuratoren von S. Marco und selbst von Admirälen, und ebenso in den zahlreichen andächtigen Empfehlungsbildern sind es nur Rang und Stand, welche sich gleichsam pflichtgemäß verewigen lassen. Offiziell wurde an der Reihe von Dogenporträten in allen Zeiten weiter gemalt,

*) Sansovino, a. a. O.: Tutte le finestre si chiudono non con impannate di tela incerata o di carta (Linnen oder Papier) ma con bianchissimi e fini vetri rinchiusi in telaro (Rahmen) di legno e fermati con ferro et con piombo, non pur ne' palazzi e casamenti, ma anco in tutti i luoghi per ignobili che si siano, con meraviglia de' forestieri, poichè in questa parte sola si comprende ricchezza infinita, la quale esce tutta dalle fornaci di Murano.

**) Rafaels Madonna dell' Impannata (Pal. Pitti) stellt wohl ein Interieur mit einem Linnenfenster dar, allein für das Licht im Raume ist reichlich von anderswoher gesorgt.

etwa wie zu Rom an den Papstreihen, und es wäre für die Geschichte des Einzelbildnisses überhaupt von Wert, zu erfahren, wann damit begonnen wurde. In allen anderen Staaten von Italien war die Herrschaft oder sonst die oberste Stelle viel zu wandelbar, viel zu sehr durch Umwälzungen unterbrochen gewesen, und die neue Macht schloß meist schon das Gedächtnis an die vorhergegangene geradezu aus; Venedig dagegen bedang sich ganz ruhig das Bildnis des jedesmaligen Dogen ein bei dem offiziellen Ratsmaler, der zugleich das einträgliche Scheinamt eines Maklers am Kaufhause der Deutschen besaß,*) und der Doge bezahlte aus dem Seinigen jedesmal acht Dukaten daran. Dies Amt hatten dann u. a. nacheinander Giovanni Bellini und Tizian inne, und Letzterer hätte dasselbe gerne dem Ersteren noch bei Lebzeiten abgedrungen. Persönliche Stiftungen der Dogen aber sind dann die Empfehlungsbilder, deren vielleicht frühestes erhaltenes sich in S. Pietro zu Murano befindet: dasjenige des Dogen Agostino Barbarigo von Giovanni Bellini (1488). Die nur über zwei Stufen sitzende Madonna, der segnende Bambino, die beiden Musikengel, die Cherubsköpfchen, der kniende Greis im Ornat, seine Schutzheiligen S. Markus und S. Augustin, sämtlich vor einem großen Vorhang, welcher zu beiden Seiten landschaftliche Ausblicke frei läßt — alles zusammen giebt in ruhiger Einfachheit einen jener Eindrücke, wie sie nur das glückliche Alt Venedig und auch hier nur der große Giovanni hervorbringt.

Wie sich in der venetianischen Malerei überhaupt schon seit Anfang des 15. Jahrhunderts ein Individualismus erhoben hatte, welchen man hier an Gentile da Fabriano und an den Veroneser Pisanello anknüpfen mag, ist nur kurz anzudeuten. Um 1440 entstanden die frühesten erhaltenen Erzählungen im Geiste der Renaissance: die Mosaiken (ein Marienleben) in der Cappella de' Mascoli zu S. Marco, das Werk des Michele Giambono. Sodann treten uns einige beharrlich festgehaltene Modellköpfe schon auf den frühesten Prachtaltären der Muranesen entgegen. Von letztern war bereits Antonio ein Vivarini, und Bartolommeo war dessen jüngerer Bruder, der spätere Alvise aber ein Verwandter Beider, und Carlo Crivelli wenigstens ihr naher Schüler, wenn auch zugleich unter paduanischem Einfluß, welcher überhaupt von der venetianischen Kunst nicht auszuscheiden ist. Und nun erscheint in den Altarwerken dieser Aller, namentlich aber des Crivelli, das Ideale auf die Schönheit der Madonna und des in Form und Wendung bisweilen wundervollen

*) Woermann, Geschichte der Malerei II, 747.

Bambino koncentriert, alles Uebrige aber bereits als eine wahre Sammlung von Bildnissen. — In den Bildern für die Hausandacht meldet sich das Porträt schon unmittelbar; es ist das des Stifters und bisweilen auch das seiner Gattin, welche zunächst als Brustbilder unterhalb der Madonna und der Schutzheiligen aus dem Rahmen auftauchen.

Außerdem aber fand das Porträt einen entscheidenden Anhalt an einer höchst eigentümlichen weltlichen Historienmalerei, deren großes Hauptdenkmal leider zu Grunde gegangen ist. In der Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes war schon während des 14. Jahrhunderts (mit Guariento und Antonio Veneziano) ein großer Cyklus von Wandmalereien in Arbeit, welche das Emporkommen Venedigs im 12. Jahrhundert, jenes Ergreifen einer großen Stellung zwischen Papsttum und Kaisertum, verherrlichen sollten, in Gestalt von Geschichten Barbarossas und besonders seines letzten Kampfes gegen die oberitalischen Städte und gegen Papst Alexander III., wobei auch völlig fabelhafte Einbildungen mitgingen. Mit dem beginnenden 15. Jahrhundert (um 1420—?) und der großen Kunstwende wurden dann jene beiden Maler herbeigezogen, in welchen sich diese letztere personifizierte: der schon bejahrte Gentile da Fabriano (welcher bereits, S. 168, wegen Einzelporträten genannt wurde) und der Veroneser Pisanello (S. 187/188). Gentile malte eine Seeschlacht und wurde dafür hoch geehrt und belohnt; Pisanellos Bild aber stellte dar, wie der aus der Gefangenschaft entlassene Sohn Barbarossas, Otto, seinen Vater zum Friedensschlusse zu bewegen suchte, und jedenfalls hier, in einer vermutlich schon zahlreichen Assistenz, sah man viele Bildnisse von Zeitgenossen, darunter dasjenige eines Andrea Vendramino, des schönsten jungen Mannes von Venedig.*) Wahrscheinlich im nämlichen Bilde hatte sich Pisanello auch als Meister nicht nur des Persönlichen, sondern auch des Rassenhaften erwiesen: Facius**) als Augenzeuge nennt außer dem Kaiser und dessen Sohn: magnum quoque comitum coetum germanico corporis cultu orisque habitu.

Wer zunächst noch weiter an dem Cyklus gemalt haben mag, erfährt man nicht. Aber von 1474 an (vielleicht unmittelbar auf die Einwirkung des bald zu erwähnenden Antonello da Messina hin) kam ein ganz neuer großer Zug in die Unternehmung;***) alle ältern und spätern Wandbilder,

*) Fr. Sansovino, Venezia, Fol. 124.

**) De viris illustribus, ed. Mehus. p. 47.

***) Malipiero, Annali Veneti, Archivio Storico VII, II, p. 663, ad annum 1474. Man begann mit dem Bilde der großen Seeschlacht. Vergl. Sansovino, Venezia, Fol. 123.

zum Teil bereits von der „Feuchtigkeit" erloschen oder unansehnlich geworden, wurden überdeckt oder geradezu allmählich ersetzt durch große Tuchflächen mit Oelmalereien der beiden Bellini, des Alvise Vivarini, dann des Tizian und einiger seiner jüngern Kunstgenossen, und schon von den erstgenannten heißt es: rinnuovarono quasi ogni cosa, sie schufen fast Alles neu; anderswo: furono rifatti molti quadri vecchî, was zur Not auch auf bloße Restauration von Vorhandenem gedeutet werden könnte. Immerhin kam sogar über das noch nicht alte Gemälde des Pisanello ein neues desselben Inhaltes von Vivarini. Diese neue Reihe ist es, deren Untergang durch die Brände von 1574 und 1577 die Kunstgeschichte nie genug wird beklagen können, und für die Venetianer war ein ganz besonderes Herzeleid dabei, weil eine so gewaltige Menge von Bildnissen mit untergegangen war. Das Verzeichnis derselben bei Sansovino (Fol. 131, 132) füllt vier ganze Seiten; es waren auch nicht nur die eigenen Ahnen, sondern alle berühmten Leute jeder Gattung, welche in Venedig seither aus- und eingegangen waren. Selbst Tizian hatte noch in einem sei es von Giovanni Bellini oder von Giorgione angefangenen Bilde, wo der Papst dem Kaiser den Fuß auf den Nacken setzte, eine Menge erlauchter Porträte von Zeitgenossen*) angebracht: den damals noch nicht bejahrten Bembo, den Sannazaro, den großen Ariosto, den Navagero, den Beazzano, den Gaspero Contarini (lange bevor er Kardinal war), den Marcus Musurus, den Fra Giocondo, den Diplomaten Paolo Cappello, den Giorgio Cornaro (Bruder der Königin von Cypern), den Feldherrn Liviano (Alviano), den „gran Capitano" Gonsalvo de Cordova, und als anwesenden Dogen (unter dem Namen des Sebastiano Ziano, des Zeitgenossen Alexanders III. und Barbarossas) vermutlich Tizians eigenen Hauptgönner, den berühmten Dogen Andrea Gritti (1523—1538). Welche wunderbare Ergänzung zu den Einzelporträten des Meisters würden diese in den Zug einer Historie mitverflochtenen Gestalten jetzt für uns gewähren.

Hier hatte nun die Oelmalerei auf Tuch gegenüber von dem Fresko von Mittelitalien ihre eigentümlichen Vorteile: vor Allem die Möglichkeit, viel zahlreichere Figuren auf Einem Bilde zusammenzubringen vermöge des kleineren Maßstabes derselben;**) man konnte sie mehr realistisch vollenden und vor

---

*) Das folgende Verzeichnis siehe bei Ridolfi, Delle meraviglie dell'arte 2c. I, 140 — und bei Ticozzi, Vite de' pittori Vecellî, p. 30, Note. — Außerdem Vasari XIII, 22, Vita di Tiziano.

**) Es kam auf einem Bilde des Giov. Bellini vor, daß die — hauptsächlichsten oder nächsten — Figuren kaum über eine Braccia hoch waren.

allem die Züge von Zeitgenossen bis zur vollkommenen Aehnlichkeit steigern; dazu die Möglichkeit, auch das anwesende Volk bis in bauliche oder landschaftliche Prachtfernen hinein in zahllosen Mengen mitwirken zu lassen. Und nun ist zwar dieses große allgemeine Denkmal weltlicher venetianischer Kunst für uns längst verloren, wer aber die Beschreibungen liest, wird in anderen venetianischen Cyklen von Malereien, welche erhalten sind, wenigstens stellenweise einen ganz sichern Wiederklang davon vernehmen.

Es sind dies die Malereien einiger ältern Scuole oder Bruderschaftsgebäude, zum Teil noch an Ort und Stelle, zum Teil in der Akademie von Venedig und auch auswärts, darunter Schöpfungen von Gentile Bellini und von seinem und seines Bruders Schülern, mit andern Worten, es sind sogar noch einige derselben Maler, welche in der großen Sala gemalt hatten. Zunächst wird man in den meisten der neun umfangreichen Bildern der Legende der S. Ursula von Carpaccio (Akademie), und zwar in dem beständigen Kommen, Gehen, Aufwarten und Huldigen unmittelbar an die Beschreibungen einer ganzen Anzahl von Gemälden der Sala erinnert, welche ebenso in lauter großem Ceremoniell aufgegangen waren; auch die bis in weite und prächtige architektonische, landschaftliche und maritime Fernen und bis in kleinen Maßstab mitgegebene Menschheit deutet auf eine ganz ähnliche Behandlung. Dagegen herrscht in den Porträten ein großer Gegensatz: diejenigen in den Bildern der Sala hatten ein ausgewähltes vornehmes Venedig und ein berühmtes Italien und Ausland dargestellt, die Scuole dagegen verlangten von der Kunst ihr Personal, und zwar nicht wie im übrigen Italien bloß dessen Vorstände, sondern das ganze, bisweilen in die Hunderte gehende; und so können hier viel größere Porträtmassen vereinigt sein, als die Malerei sonst jemals auf einer einzigen Leinwand bewältigt hat. Nicht die Originale, erst die Teilphotographien geben hievon den vollständigen Eindruck. Nun erwäge man, daß die Scuole sowohl Nobili als Bürgerliche umfaßten, wenn auch das hier sehr rege und selbst ambitiose Vereinsleben nur dem letztern vorbehalten war, während durch höhere Verfügung die Nobili sich zurückhielten und keine Vereinsämter annahmen. Auf der „Predigt des heil. Marcus in Alexandrien," dem großen Bilde des Gentile Bellini (Brera) wird man deshalb, mitten in einem halben Orient, auch eine Schar von Senatoren und Prokuratoren antreffen; in dem ebenso gewaltigen Bilde einer Prozession auf dem Marcusplatze (mit dem Dankgelübde des Jacopo Salis, Akademie von Venedig) glaubt man vollends das ganze notable Venedig, Adel und Bürger samt dem Dogen, Jung und Alt, Geistliche und Weltliche, feierlich daher-

schreiten zu sehen, und erst in beträchtlicher Ferne, bei schon ganz kleinen Figuren weicht das Porträt dem bloßen Improvisieren. Neben diesen ruhig ceremoniösen Darstellungen hat aber Gentile sein Aeußerstes gethan in dem berühmten Kanalbild, wo die Wiederfindung einer in das Wasser gefallenen Reliquie geschildert wird. Hier kniet links vorn am Strande eine Schar der vornehmsten Damen samt Töchterchen, und ebenso rechts eine Gruppe von Herren, offenbar der Nobilität; in einiger Ferne dann auf einer Brücke und mit dem Wunder beschäftigt sieht man die große dichte Masse der Bruderschaft.*) In weitern solchen Vereinsgeschichten haben sich dann Giovanni Mansueti, Lazzaro Sebastiani u. A. beim Anhäufen von bildnisgetreuen Menschen schon mehr gemäßigt, vielleicht im Gefühl, daß es so nicht weiter gehen dürfe.**) Einstweilen aber wird man nicht umhin können, aus dem geschilderten Thatbestand Schlüsse zu ziehen in Betreff der Porträtmalerei überhaupt: von den zahllosen Leuten, welche in den Werkstätten des Gentile, des Mansueti ꝛc. müssen vorgesprochen haben, waren gewiß viele wohlhabend genug, um bei diesem Anlaß auch ein Bildnis für ihr Haus zu wünschen und zu erlangen, wie denn auch schon bei anderen Schulen die Anwesenheit in den erzählenden Fresken als eine vermutliche Anregung zur Anfertigung eines Einzelbildnisses namhaft gemacht worden ist. Den Malern aber wird eine sonst unerhörte Schnellübung des sichern Treffens eigen geworden sein, verbunden mit einer noch immer ganz achtbaren Ausführung. — Vittor Carpaccio hat dann wieder seine besondere Bedeutung für das Porträt. Seine Bilder mit der Legende der heil. Ursula verleihen schon offenbar manchen Mithandelnden, dann aber auch den nähern und entferntern Anwesenden die Züge von Genossen der betreffenden Scuola; im Trionfo aber, wo die Heilige auf einer Palme stehend, von Engelkindern umschwebt, die Hände zum Gebet faltet, umgeben sie unten ihre Jungfrauen, und dies ist das jugendliche, zum Teil wahrhaft schöne Venedig, die glücklichste Ergänzung zu jenen Respektsdamen im Bilde des Gentile. Sodann hat Carpaccio in der Bilderreihe der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, mit Scenen aus den Legenden von S. Georg, S. Hieronymus ꝛc., sich gerne wiederum in ceremoniöser,

---

*) Hierzu Vasari V, 3, Vita de' Bellini: . . . l'infinità delle figure, in molti ritratti di naturale, il diminuire delle figure che sono lontane, ed i ritratti particolarmente di quasi tutti gli uomini che allora erano di quella scuola e compagnia . . . .

**) Spät (1526— ?), aber noch stark angefüllt, das große Prozessionsbild des Vittore Belliniano, Schülers des Cima, in der Galerie der Akademie von Wien; die Scuola in sonderbarer Verbindung mit einer Märtyrerscene.

bildnisreicher Komposition bewegt, wozu schon das Breitformat ihm Anlaß gab; von Neuem, auf den nähern wie auf den entferntern Plänen, ist das Dasein von Venetianern, und meist ein festliches dargestellt, ähnlich wie bei Gentile vermischt mit deutlichen Anklängen an den Orient.

Diese öffentliche und massenhafte Porträtmalerei des 15. Jahrhunderts in Venedig wird man sich nun stets gegenwärtig zu halten haben, sowohl für sich als auch in ihrer vermutlichen Wechselwirkung mit dem Einzelbildnis: für die starke Zunahme des letztern wirkte, außer dieser so eben erwähnten Gewöhnung an das Massenporträt, auch jener hier stärker entwickelte Familiengeist und auch der eigentümliche venetianische Sammlergeist, und nicht so ganz zufällig stellt sich auch das Notizbuch eines Kunstfreundes ein, wie wir es in anderen damaligen Kunststädten noch vermissen: der früher so benannte Anonimo di Morelli, als dessen Name seither Marcantonio Michiel ermittelt worden ist. In Venedig und anderen Städten von Oberitalien war ihm der Anblick des Kunstbesitzes vornehmer und gelehrter Leute gestattet und jede Zeile seines Buches*) kann für die Kunstgeschichte von Wert sein, mag sie von noch nachweisbaren oder von verschollenen Werken handeln. Aus dieser Quelle und aus sparsamen anderen Aussagen sowie aus dem noch Vorhandenen ergeben sich auch allgemeinere Thatsachen: in Venedig wurde überhaupt mehr gesammelt als anderswo, sogar in demjenigen weitern Sinne, welcher außer der Malerei auch antike und moderne Skulpturen und selbst Naturmerkwürdigkeiten mit umfaßte; zu den Einzelporträten der betreffenden Familie aber gesellten sich bereits solche von auswärts, um des künstlerischen Wertes willen.**)

In diesem Hausbesitz zu Venedig und besonders auch zu Padua darf man nun nicht Bildnisse des Giambono, der Muranesen, der beiden ältern Vivarini oder des Crivelli erwarten, wohl aber muß der alte Jacomo Bellini, der Vater des berühmten Bruderpaares, dafür ein gesuchter Meister gewesen sein; neben ihm arbeitete noch (bis mindestens 1472) ein Jacometto, den man nicht näher zu bestimmen weiß, und von Beiden gab es Einzelporträte, welche schon auf die besondere venetianische Denkweise Licht werfen. So dasjenige eines gelehrten Vaters, noch in Leimfarben im Profil, neben dem des Sohnes, welches bereits ein Werk des großen Giovanni war; so-

*) Notizia d'opere di disegno, früher benannt nach dem ersten Herausgeber Abate Jacopo Morelli, Bassano, 1800. — Wichtige neuere Ausgabe von G. Frizzoni, Bologna 1884. — Die Notizen des Autors stammen aus den Jahren 1521—1543.

**) Ueber die beiden des Gentile da Fabriano vergl. oben S. 168.

dann hält das Einzelporträt des Kindes seinen Einzug in die Kunstgeschichte mit Einem, welcher in der Folge noch von den Größten gemalt werden sollte, mit dem damals elfjährigen Pietro Bembo, sogar mit dem Bild seines neugeborenen Brüderchens Carlo, welches gemalt wurde, während der Vater Bernardo in weiter Ferne als Gesandter bei Herzog Karl von Burgund weilte, und es könnte sein, daß man es diesem nachgesandt hätte. Auch ein Werk vielleicht von französischer Kunst, welches unter der Königsbeute der Schlacht am Taro 1495 den italienischen Soldaten in die Hände gefallen war, kommt in einer venetianischen Sammlung vor; es war ein „fanciullo piccolo bambino“ mit weißem französischem Barett über dem Häubchen, in den Händen ein Paternoster, vielleicht das ältere der Söhnchen Karls VIII., welche früh starben und auf dem schönen Sarkophag der Kathedrale von Tours verewigt sind. Gleichviel woher jedoch — ein Kunstfreund in Venedig hatte das Bild der Erwerbung wert gehalten, weil man hier, und einstweilen nur hier, wußte und empfand, was auch ein Kindesbildnis, sogar ein landesfremdes, wert sein könne. Von dieser späten Malerei, welche doch an dieser Stelle nicht übergangen werden durfte, ist nun wieder zum frühern Venedig zurückzukehren, und hier kommt z. B. das Porträt eines Bertoldo d'Este vor, welcher 1463 in venetianischen Diensten zu Korinth umkam; ferner das Profilbildnis des Gentile da Fabriano, welcher des Jacomo Bellini Lehrer gewesen war. Jacometto aber hatte in einfarbigem Aquarell, wie es scheint, auch einen Banditen porträtiert, wenn die Benennung „Francesco Zanco Bravo“ so auszulegen ist, und wieder in einer anderen Sammlung fand sich von seiner Hand ein kleines Prachtstück, opera perfettissima: nahm man den Deckel (von Leder mit goldenem Laubwerk) ab, so erschien zuerst eine Landschaft, unter derselben das Porträt eines Contarini, und dann — irgendwie damit verbunden — dasjenige einer Nonne von S. Secondo,*) also ein Denkmal geheimer Zärtlichkeit. Von unbekannter Hand aus derselben Zeit war in der Scuola della Carità das Porträt des griechischen Kardinals Bessarion (gest. 1472), welcher Mitglied und Wohlthäter der betreffenden Bruderschaft gewesen war (nur noch in Kopie erhalten).

Inzwischen erschien (um 1473) Antonello da Messina in Venedig, ausgerüstet mit dem vollen flandrischen Können und mit derjenigen Farben- und Firnißbehandlung, welche man als flandrische Oelmalerei zu benennen pflegt. Daß er sich in Venedig und weder in Florenz noch anderswo in

---

*) Notizia d' opere 2c., p. 226.

Italien niederzulassen habe, mochte sich für ihn schon von selbst verstehen.*) Einzelne flandrische Porträte besaß und kannte man hier vielleicht schon längst, jetzt aber trat die flandrische Tradition mit persönlicher Macht auf und doch zugleich durch Einen, welcher den Italienern von Grund auf kongenial war und all das empfand, was an Geist, an Charakter, an innerlich wartendem Affekt in italienischen Köpfen auserwählter Art liegen könne. Mit der Umwandlung, welche er sofort in den wichtigsten venetianischen Werkstätten hervorgebracht haben muß, darf man vielleicht schon jenen im Jahre 1474 gefaßten Entschluß zu einer neuen Reihe von Geschichtsbildern — in Oel, auf Tuchflächen — für die Sala del Maggior Consiglio zusammenbringen, indem das Vermögen der Kunst in gewissen Beziehungen plötzlich gestiegen war. Ganz besonders aber wird die Porträtlust gewaltig angewachsen sein, bis zu jenen sonst unerhörten Explosionen in der Sala selbst sowohl als in den Bildern der Scuole. Wir haben es jedoch zunächst mit Antonello selber zu thun.

Bei dem gewaltigen Steigen seines Ansehens in neuerer Zeit, bei dem allgemeinen Staunen, welches das Auftreten des sogenannten „Condottiere" **) im Louvre hervorrief, kann es nicht befremden, daß dem Meister jetzt auch Bilder beigelegt werden, welche nicht von seiner Hand sein mögen. Sind es solche, welche wenigstens ohne sein nahes Beispiel nicht denkbar wären und nur durch ihn leben, so wird man sich, wie in der ganzen Malerei, vor der Hand darein fügen. Mehrere davon haben wir nicht sehen können, wie z. B. den bejahrten Mann in der Sammlung Triulzi zu Mailand,***) und den höchst energisch blickenden noch jungen Menschen mit Mütze und einfachem Rock, welcher erst in neuerer Zeit in die National Gallery gelangt ist; ebenso den rot Gekleideten im Palazzo Giovanelli in Venedig. Aus eigener Willkür sodann geben wir dem Antonello in der Galerie Liechtenstein zu Wien die köstlichen Miniaturporträte eines Mannes und einer Frau, auf landschaftlichem Grunde. Für richtig, wenn auch ohne Beweis benannt, möchte man

*) Immerhin glaubt man auch einiges Verweilen in Mailand annehmen zu dürfen.

**) Als unter Napoleon III. dieses Bild aus der Galerie Pourtalès um 115,000 Fr. erworben wurde, erregte dies noch allgemeines Aufsehen. Wir wollen gar nicht fragen, was dasselbe heute gelten würde.

***) Laut einer Photographie scheint dieser bezeichnete und datierte Kopf stark retouchiert, übrigens höchst merkwürdig durch den hinterhältigen Blick: eine Voraussicht oder Absicht des Schlimmen, welche sich heute Jedermann im Porträt verbitten würde. — Das Brustbild in der Galerie von Antwerpen scheint, trotz der Landschaft mit Palme und der römischen Münze in der Hand des Dargestellten, doch eher das Werk eines sehr ausgezeichneten Flandrers, wahrscheinlich des Memling.

zu halten haben das lächelnde sogenannte Selbstporträt in Dreiviertelansicht, welches 1879 im South Kensington Museum ausgestellt war (stark verputzt), sowie das Brustbild eines etwa fünfzehnjährigen Knaben, welches 1874 auf einer Ausstellung in Paris zu sehen war (aus der Sammlung Duchâtel), mit einer wunderbaren Kraft des Blickes und dem vorzüglichsten Helldunkel in der Carnation. Nur weil keine andere Attribution denkbar ist, heißt auch der Kopf eines antik drapierten „Dichters" Antonello, welcher sich zu Mailand in der Munizipalgalerie (Giardini pubblici) befindet: die reich wallenden Haare, von einem Band mit Epheublättern zusammengehalten, umfassen ein Angesicht, nicht von regelmäßigen, aber von unvergeßlichen Zügen. Letzteres ist nun auch die Eigenschaft der völlig sichern und berühmten Bilder, und schon der Anonimo wußte, daß es wesentlich an der bisher unerhörten Kraft der Pupillen liege.*) Das früheste datierte Bild, die kleine Christushalbfigur der National Gallery (1465), weniger im Ausdruck als in der höchst virtuosen Behandlung (u. a. der Haare) bedeutend, hat Pupillen von erstaunlicher Kraft und Schönheit. Wie durch kluge Behutsamkeit wunderbar zurückgehalten erscheint der Blick eines noch jungen Mannes im Museum von Berlin (richtige Datierung 1478), ein nur kleines, in der Modellierung höchst ausgezeichnetes Brustbild, mit etwas Himmel und Landschaft, welches nicht umsonst unten das Motto tragen wird: Prosperans modestus esto, infortunatus vero prudens. Ueber solche Bedenken war dann derjenige hinaus, welchen der vorzügliche Kopf der Galerie Borghese darstellt; hier verraten Augen und Mund ein Lächeln ordinärer Ueberlegenheit. — Vollkommen zwingend wirkt dann jener sogenannte Condottiere im Louvre (1475), an welchem gegenwärtig der hohe Ruhm Antonellos hängt. Es ist ein Venetianer, wie fast alle bisher Genannten; kein Krieger, wohl aber in seiner Umgebung allgebietend und vielleicht auch gefürchtet; und nun erregt es stets neue Bewunderung, wenn man inne wird, wie dieser Charakter hervorgeht aus der Relation von Knochenbau und Weichteilen und aus dem Blick der Augen; denn diese berühmten Pupillen sind es, welche den Beschauer so lange weiter verfolgen wie die keines anderen Menschenbildes im Louvre. — Von den religiösen Gemälden des Antonello sind hier etwa seine Sebastiansbrustbilder mit zu nennen, weil dieselben noch völlig wie Porträte wirken. Das vorzüglichste Exemplar ist dasjenige von Berlin; mehrere

*) Notizia d' opere ꝛc., p. 150, über zwei in Venedig befindliche Brustbilder: sono a oglio, in un occhio e mezzo (Dreiviertelansicht), molto finidi, e hanno gran forza e vivacità, e maxime in gli occhi.

offenbar gleichzeitige Wiederholungen beweisen, welchen Anklang Motiv und Ausführung gefunden hatten. — Nun spricht Vasari gewiß hyperbolisch von den vielen „Gemälden und Bildnissen," welche der Meister für viele venetianische Adlige gemalt habe, denn bei der delikaten Ausführung konnte dergleichen nicht in Menge entstehen, sondern jedes Bild war für die Umgebung ohne Zweifel ein Ereignis, und die Auffindung eines solchen ist es für die Kunstgeschichte noch heute. Vielleicht kommt auch jenes Doppelporträt eines Franziskaners und eines Chorherrn wieder zum Vorschein, welches Vasari einst bei dem Sammler Bernardo Vecchietti sah und irrig für eine Darstellung von S. Franziskus und S. Dominikus hielt. Dasselbe ist erst in den letzten Jahrzehnten aus Florenz nach dem Norden verkauft worden.

Völlig zu Flandrern wurden nun die damaligen venetianischen Maler nicht durch Antonello, allein außer der Handhabung einer Oelmalerei, wie sie dieselbe bisher nicht gekannt, ergriff sie gewiß die kühne Auffassung des Lebens bis in die feinsten Schattierungen hinein, und von der Wirkung werden sie sich angeeignet haben was sie konnten. Der fremde Zauberer hatte aus seinem Verfahren offenbar gar kein Geheimnis gemacht. Mit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts erreichte nun in Venedig das, was man den „Betrieb" in einem Kunstzweige zu nennen pflegt, im Porträtmalen eine Höhe wie sonst nirgends in Italien. Hieher wandte sich auch der fürchterliche und dabei sehr eitle Großherr der Osmanen, Mohammed II., als er abgebildet sein wollte, und die Signorie sandte ihm den Gentile Bellini.

Nun erst erscheint auch dessen Bruder, der große Giovanni, in seiner vollen Macht. Auf ihm lagen allerdings noch andere Pflichten und Bestimmungen als die Pflege des Bildnisses und die porträtreichen Malereien der großen Sala; ihm sollte Venedig und die Welt in mächtigen Altarbildern jenes Geschlecht von heiligen Gestalten verdanken, wie es so sympathisch, beglückt und beglückend keine andere Schule im damaligen Italien geschaffen hat; er allein sollte die Mutter Gottes und ihr Kind von herb realistischen Bildungen durch eine ganze große Reihe von Werken hindurch bis zur erhabenen, ruhigen Schönheit führen und zugleich die venetianische Malerei auch noch aus dem Heiligtum hinausgeleiten ins Weltliche und Mythisch-Schöne. Und nun höre man wieder eine jener einseitigen und doch ganz unentbehrlichen Aussagen des (heute oft nur eilig nachgeschlagenen, aber selten ganz gelesenen) Vasari:*) „Weil nun Giovanni sich dem Porträtmalen hingab,

*) Vasari V, 15, Vite de' Bellini.

brachte er in dieser Stadt den Brauch auf, daß, wer irgendwie von Stande war, sich von ihm oder von Andern malen ließ, so daß in allen Häusern von Venedig sich viele Bildnisse vorfinden, ja in vielen (Häusern) der Adligen sieht man deren Väter und Großväter bis ins vierte Geschlecht, und in sehr vornehmen (Häusern) noch bis weit höher hinauf; ein stets löblicher Gebrauch, welcher schon bei den Alten herrschte."

Florenz war damals die Stadt der Porträtbüsten in Originalen und Abgüssen, wie sie auf allen Kaminen, Thüraufsätzen und Fenstergesimsen reihenweise standen, Venedig aber — neben all der ungeheuren Menge von Porträten in den Malereien des Dogenpalastes und der Scuole — ist die große Heimat des Einzelbildnisses, woneben wiederum auch der Stifterporträte in den Hausandachtsbildern zu gedenken ist.

Unter den als eigenhändig geltenden Porträten von Giovanni Bellini hat die neuere Kritik schon scharfe Auslese gehalten und sich dabei auch durch Signaturen in stattlichen Uncialen nicht irre machen lassen, was hier auf sich beruhen mag. Von den Selbstporträten ist das in der kapitolinischen Galerie dafür geltende in neuerer Zeit nach Gegenstand und Maler bezweifelt und in letzterer Beziehung Francesco Bissolo vorgeschlagen worden (Venturi); in den Zügen wäre es noch immer zusammenzubringen mit demjenigen der Uffizien und seiner geistreichen, man möchte sagen bürgerlichen Physiognomie. Die zwei vorzüglichen Doppelporträte im Louvre und im Museum von Berlin stellen nicht die Brüder Bellini dar (wie schon die Schaumünzen derselben beweisen), sondern vornehme Venetianer, wahrscheinlich ein und dasselbe Brüderpaar, und das letztere Bild heißt jetzt nur noch „Schule des Giovanni." Das zweimalige Vorkommen eines Doppelporträtes in einem und demselben Hause erklärt sich durch die Wünschbarkeit des Besitzes für die Familien beider Brüder; und nun ist in dem Bilde von Berlin die Stellung der Figuren vertauscht und der Grund ein dunkler, neutraler, während das Bild im Louvre einen Teppich und landschaftliche Ausblicke aufweist.*) Von den Dogenporträten des Giovanni nennen wir nur dasjenige der National Gallery: ein gutes Schicksal hat es gewollt, daß Derjenige, welcher das Staatsschiff so glorreich durch jene furchtbare Woge geleitet hat, die als

---

*) Hier vielleicht das früheste Beispiel eines mit voller malerischer Absicht und Wirkung dargestellten mächtigen Pelzes als Umschlag am Rock des einen Herrn. Die Geschichte der so verschiedenen Pelze in der Porträtmalerei wäre wohl einer übersichtlichen Betrachtung würdig. Ihre Bedeutung für Rang und Reichtum, ihre eigene Stoffschönheit und ihr Kontrast zu allen Stoffen und Farben der Gewebe und zum Nackten würde eine solche Mühe wohl lohnen.

Krieg der Liga von Cambray bekannt ist, daß der Doge Leonardo Loredan in einem herrlichen Bild weiterlebt; Geist, Erfahrung, ruhige Besonnenheit reden hier deutlich zu Ehren von ganz Alt-Venedig, so lange diese Tafel bestehen wird. Mit diesem Werke darf man sich nun wohl begnügen, bis auch noch das verschollene Bildnis von Giorgione wieder ans Licht kommt, welches Vasari bei einer jener venetianischen Ausstellungen am Himmelfahrtstage (assensa) sehen konnte: „es kam mir vor, als schaute ich den erlauchten Dogen lebendig!" *)

Andere Bildnisse des Giovanni erwähnen der Anonimo und Vasari, und ersterer kannte z. B. drei kleine Porträte in Leimfarben, a guazzo, welche noch vor Antonellos Einwirkung gemalt sein konnten: dasjenige eines Filippo Vendramin in Dreiviertelansicht und zwei von jungen Edelleuten in Profil — sodann ein kleines weibliches Brustbild — ein kleines Bildnis des Jacomo Marcello als Kriegsobersten im Besitz von dessen Enkel Jeronimo — endlich in Padua das sehr verdorbene Porträt des spätern Philosophieprofessors Leonico Tomeo (gest. 1531), aus dessen Jugend — und daneben das noch in Leimfarben gemalte Profilbild von dessen Vater; letzteres aber war, wie oben gesagt, noch von der Hand des Jacomo Bellini. — Laut Vasari malte Giovanni für den berühmten Pietro Bembo, „bevor dieser in den Dienst Leos X. ging," das Bild einer Geliebten, welches auch in einem Dankſonett Bembos an „meinen Bellin" besungen ist.**) Aus dieser spätesten Zeit stammte auch wohl das Porträt des bekannten Kriegsanführers Bartolommeo d'Alviano (Liviano). Nach diesen und anderen alten Angaben wird sich vielleicht noch hie und da ein ächtes Bild ermitteln lassen.

Einiges was sonst Giovanni hieß, ist in neuerer Zeit dem Gentile oder auch dessen Schülern zugewiesen worden, wie z. B. in der Pinakothek von München das Brustbild eines jungen Venetianers, die Hand auf einen Stock gelehnt, und in der Galerie der Akademie zu Wien ein Jünglingsporträt mit Gebirgsaussicht links; hier ist die Pupille so mächtig, daß man noch

---

*) Die jetzige Dogenreihe am Sims der Sala del Maggior Consiglio ist nachgemalt. Ueber Giovannis Dogenporträte überhaupt vergl. den Kommentar zu Vasari V, 25, Vite de' Bellini. — Außer der Reihe im großen Saal gab es einst noch in der Sala del Collegio eine Sammlung: diversi ritratti di Dogi passati, d'altezza di un braccio e mezzo, in habito antico, lavorati già da Lazzaro Sebastiani. Vergl. Sansovino, Venezia, Fol. 124.

**) Sollte es etwa die aus Giovannis letztem Lebensjahr 1515 datierte Venus mit dem Handspiegel in der Galerie von Wien sein? — Auch die berühmte Marchesa von Mantua, Isabella d'Este, soll von Giovanni gemalt worden sein, wie dann auch von Lionardo und von Tizian.

leicht auf Antonello raten würde. Wie Manches, das von Carpaccio stammt,*) wird noch Bellini heißen! Der eigentliche Porträtmaler dieser Generation aber scheint Vincenzo Catena gewesen zu sein, von welchem Vasari (ebenda S. 98) aussagt, er habe mehr Bildnisse gemalt als irgend Anderes.

Auffallend erscheint auch hier das totale Ausbleiben des Porträts von Ehegatten, während in den Hausandachtsbildern so oft Mann und Frau dargestellt worden. Auch die Einzelporträte von achtbaren Frauen und Mädchen sind noch sehr selten, denn die berühmten venetianischen Halbfiguren von Schönheiten, welche um diese Zeit beginnen, gehören einem anderen künstlerischen Vorgang an als die Bildnisse und würden auch eine gesonderte Betrachtung verlangen.

Bei den Meistern der großen Spätgeneration des 15. Jahrhunderts in Florenz und Mittelitalien sind die Schicksale des Porträts in Kürze die folgenden.

Vorweg fällt hier auch jetzt noch, bei allem heute öffentlich Ausgestellten, die Seltenheit des Einzelbildnisses auf, und soweit dieses überhaupt vorhanden und sichtbar ist, fehlt ein mittlerer Schlag, und das Wenige erscheint als ausgezeichnet, ausgewählt, öfter rätselhaft und in jeder Beziehung anders als in Venedig. Dazu kommt die Verlegenheit selbst sehr tüchtiger Kenner in Betreff der Attribution: wo es sich um figurenreiche Schildereien handelt, kann man den Meister zuletzt an diesem oder jenem Ende, auch an Aeußerlichkeiten, erraten, während über Brustbilder die Meinungen streitig sind und stark wechseln. Unter den berühmten Köpfen der Galerien von Florenz ist kaum einer, der nicht schon recht verschiedene Namen getragen hätte, vollends die dem jugendlichen Lionardo zugeschriebenen. Wir sind nicht im Stande, die betreffenden Hypothesen noch um weitere zu vermehren, und was jedem dieser Köpfe insbesondere eigen ist, an Wiedergabe der Formen und des Charakters, an Geist und auch an momentanem Ausdruck, an Maßstab, Wendung, Beleuchtung, Umgebung, das wird dem aufmerksamen Beschauer ohnehin klar werden, unabhängig vom Namen des Malers und des Dargestellten. Und doch wäre es — im damaligen Florenz — so wünschbar, Beides mit Sicherheit zu kennen; der Mangel an sicheren, gleichzeitigen und zugleich künstlerisch bedeutenden Abbildungen reicht aber sehr hoch hinauf.

---

*) Vasari, VI, 97, Vita di Scarpaccia.

Vom großen Cosimo Medici giebt es Profilbilder, aber nicht von ausgezeichneter Hand, und das bekannte Bild in den Uffizien ist erst ein Jahrhundert später von Pontormo nachgemalt; die Züge seines Sohnes Piero sind kaum sicher überliefert; vom Enkel Lorenzo Magnifico giebt es wichtige, unmittelbare Büsten, aber unseres Wissens kein nach dem Leben gemaltes einzelnes Porträt, und die höchst merkwürdige Halbfigur der Uffizien, mit allegorischen Zuthaten, ist erst eine Arbeit des Vasari nach einem älteren Bilde, vielleicht von sehr vorzüglicher Hand. Giuliano Medici der Aeltere ist wenigstens als Halbfigur von Sandro Botticelli erhalten (Galerie von Bergamo, alte Wiederholung im Museum von Berlin); sonst aber bleibt man für die Familie und ihre politische, gelehrte und gesellschaftliche Umgebung angewiesen auf die vielleicht als Hausaltar gemalte hochwichtige Anbetung der Könige des Botticelli (Uffizien), und selbst hier herrschen Zweifel u. a. gerade hinsichtlich des Kopfes des Lorenzo. Einige weibliche Brustbilder, dem Botticelli oder seiner Schule zugeschrieben und schon oben wegen ihrer Profilrichtung erwähnt, werden wohl allzu bereitwillig auf die Bella Simonetta, die Geliebte des Giuliano, gedeutet: das schlichte, offenbar bürgerliche Profilbild im Palazzo Pitti und dasjenige mit Perlen im Haar (Museum von Berlin); ein anderes, wiederum bürgerliches, mit Unrecht auf die Mutter des Giuliano und Lorenzo bezogenes (ebenda) gilt nur noch als in der Art des Sandro gemalt.*) Ihm selbst, dessen Ansehen in der neuesten Forschung so sehr gestiegen, schreibt man jetzt auch das bekannte „Porträt des Medailleurs" in den Uffizien zu, nämlich des Niccolò Fiorentino mit der Schaumünze des Cosimo in beiden Händen; — endlich ist von Lorenzo di Credi (Uffizien) das so höchst wahre, etwas wehmütige Porträt seines Lehrers Verrocchio mit den Händen übereinander.

Neben diesem allem und so manchem sonst erwähnten, unserer Anschauung oder Erinnerung entgangenen Porträt lebt dann eine ungemein viel größere florentinische Bildniswelt in den Altarwerken und besonders in den Fresken dieser späteren Zeit des 15. Jahrhunderts. Es wird vorweg zuzugeben sein, daß in den Madonnen mit Heiligen, in den Incoronaten ꝛc. die Florentiner vorzugsweise, und z. B. ungleich viel mehr als die Peruginer, Mailänder und Venetianer, den heiligen Personen nicht nur überhaupt individuelle Züge gaben, wohin ja das damalige Studium Alle wies, sondern

*) Einige Porträte berühmter Buhlerinnen werden erst bei Anlaß ihres Unterganges genannt, als oberster Schmuck derjenigen prachtvollen Scheiterhaufen, welche am Karneval von 1497 und 1498 durch den Anhang des Savonarola in Flammen gesetzt wurden.

die Züge bestimmter, wichtiger Personen, zumal der Stifter und der Ihrigen. Antonio Pollajuolo gab sogar in seinem berühmten Altargemälde vom Martyrium des heil. Sebastian (1475, jetzt National Gallery) dem letzteren die Züge eines der vornehmsten Florentiner, Gino Capponi.*) Filippino Lippi in der Madonna di S. Bernardo (Badia zu Florenz) malte wohl zunächst den Stifter Francesco del Pugliese unmittelbar als Bildnis, lieh jedoch außerdem der Madonna und den Engeln die nicht sowohl schönen als gemütlich sympathischen Züge der Gattin und der Kinder desselben (1480).**) Aus Fresken mag beiläufig hinzugenommen werden, was Vasari aus seiner Vaterstadt genau wissen konnte: in einer Verkündigung des Matteo Lappoli zu S. Agostino in Arezzo war der Engel Gabriel das Porträt eines Giuliano Bacci, und in einer anderen Annunziata außen über einer Kirchthür hatte der Kopf der Madonna die Züge der Mutter des verrufenen Pietro Aretino.***)

Eine im damaligen Florenz vorzüglich beliebte Aufgabe, die Tobiasbilder, mögen samt und sonders in dem jungen Tobias die Züge bestimmter junger Leute des vornehmen Standes wiedergeben, welche damit dem himmlischen Schutz empfohlen sein sollten, und wenn vollends außer dem einen Engel Raphael noch zwei andere als Reisebegleiter beigegeben sind und diese Engel ebenfalls deutliche Bildniszüge tragen, so wird man an lauter weitere persönliche Beziehungen denken. Ist ja doch in einem dieser Bilder — mögen sie Antonio Pollajuolo, Verrocchio oder Sandro zugeschrieben werden — der Kopf eines solchen Engels als das Bildnis des jugendlichen Lionardo gedeutet worden.

Immer wieder aber ist auf jene Anbetung der Könige von Sandro in den Uffizien hinzuweisen als auf die vollkommenste vorhandene Gruppierung zahlreicher Porträtgestalten. Es giebt Bilder desselben Inhaltes, welche viel ergreifendere Anbetungen sind; dafür ist hier eine Elite dargestellt nach persönlicher, auch geistiger Bedeutung und sozialem Einfluß, und deshalb ist auch kein Kopf sacrifiziert, und der verschiedenen Wendungen und Anblicke ist eine große Zahl, wie schon Vasari rühmend sagt: quale in faccia, quale in profilo, quale in mezzo occhio e qual chinato. In diesem Sinne überragt das Bild alle Assistenzen anderer Florentiner und auch die des Sandro selbst, wie sofort weiter zu belegen sein wird.†) Zieht man gar die Gemälde

*) Vasari V, 96, Vita di Pollajuolo.

**) Vasari V, 244, Vita di Filippino, samt der Note mit einer Aussage vom Jahr 1664.

***) Vasari V, 50, Vita di Don Bartolommeo della Gatta.

†) Eine andere Anbetung der Könige von Sandro, in der Ermitage, scheint (laut Photographie) noch die nächste geistige Verwandtschaft mit der hier genannten zu haben.

der Scuole von Venedig herbei, wo schon die Mitgliedschaft zur Mitdarstellung berechtigte, so fällt die Ueberlegenheit der Aufgabe Sandros in die Augen; etwas anders möchte es sich allerdings mit den Porträten in den Gemälden des großen Saales im Dogenpalast verhalten haben, welche in Gestalt von Anwesenden ein hochstehendes Venedig und ein berühmtes Italien darstellten.

Für die großen toskanischen Fresken mit Porträten giebt die Doppelreihe der unteren Bilder in der sixtinischen Kapelle des Vatikans einen zusammenhängenden Aufschluß. Als Papst Sixtus IV. in dem eben (1473) errichteten Neubau den Cyklus der Geschichten des Moses und des Erlösers unternehmen ließ, war Benozzo Gozzoli bereits ein Fünfziger und hatte sich, wie es scheinen mochte, schon völlig ausgegeben. Ist nun Sandro Botticelli mit einer obersten Leitung des Unternehmens, ja mit der Verteilung an verschiedene Meister betraut worden, wie schon angenommen wurde, so war dies wohl das Richtigste, was damals geschehen konnte, wenn man nicht geradezu den Mantegna für das Ganze kommen ließ, wie später Innocenz VIII. für einen anderen Cyklus gethan hat. Und nun lernt man, in zum Teil sehr ausgedehnten Assistenzen dieser Historien und auch in Mithandelnden, eine außerordentliche Menge von offenbaren Zeitgenossen kennen und kann das Porträtvermögen der namhaftesten Florentiner der gegenseitigen Vergleichung unterziehen: des Sandro selbst, des Domenico Ghirlandajo, des Cosimo Rosselli, des Pietro Perugino — welcher damals ein großer florentinischer Maler war — endlich des Luca Signorelli (welchem man gerne auch das Ganze gegönnt sähe). Das letzte Bild links, welches u. a. die Beschneidung des Kindes des Moses mit einer sehr ausgezeichneten Assistenz darstellt, wird jetzt meist dem Perugino zugeschrieben, vielleicht unter Beihilfe des Pinturicchio.

Die einzelnen Historien eigneten sich in sehr verschiedenem Grade zum Anbringen solcher bloßen Anwesenden, und Cosimo Rosselli, wenn er rechts und links vom Abendmahl gewöhnliche Cittadini und vorn sogar Hund und Katze hineinmalt, erweist sich auch hier als der Geringste der Reihe, wofür er denn längst gegolten hat; viel eher wird man Perugino billigen, welcher in seiner großartigen Uebergabe des Amtes der Schlüssel die beiderseitigen Apostelgruppen in edle weltliche Gestalten ausklingen läßt, und in seiner Taufe Christi enthält die Assistenz, obwohl in gleichgültiger florentinischer Anordnung, wenigstens viele vorzügliche Köpfe. Signorelli in seinen letzten Geschichten des Moses ordnet seine Zuschauer leicht und wohlgefällig an und

will bei glänzender individueller Kraft doch nicht, daß man deren besondere Kenntlichkeiten verfolge; in der Mitte aber giebt er — vielleicht noch mit Rücksicht auf das Rezept*) des Leon Battista Alberti — jenen prachtvoll entwickelten sitzenden Ignudo und gesellt ihm einen kräftigen Enggekleideten bei, und von diesen Beiden erwartet vollends niemand die Namen zu erfahren. — Ob sich schon jemand mit der Ausmittelung der Porträte in all diesen großen und wichtigen Malereien gründlich befaßt hat, ist uns nicht bekannt. Befremdlich bleibt, daß Vasari hievon, trotz seines so langen Aufenthaltes in Rom, beinahe nichts wußte. Man würde in diesen Massen von Anwesenden wenigstens den geistlichen und weltlichen Hof Sixtus IV. dargestellt zu finden erwarten, allein nur Sandros Versuchung Christi**) enthält in der Gruppe vorn rechts deutlich ein paar Curialen; Peruginos Assunta aber, wo wenigstens der Papst, vielleicht von einigen der Seinen begleitet, in Verehrung abgebildet war, mußte gerade eines von den drei Bildern sein, welche aufgeopfert wurden, als MichelAngelo den betreffenden Raum für sein Weltgericht brauchte. Das Erlöschen einer vorhanden gewesenen Tradition kann man etwa daraus erklären, daß das ganze Personal, welches unter einem Pontifikat etwas bedeutet hatte, unter einem folgenden Papst leicht in Vergessenheit geriet. Wie dem nun auch sei, der hohe künstlerische und physiognomische Wert dieser Gestalten wird immer wieder die Frage nach dem Woher? wach rufen, und so mag es auch gestattet sein, auf die starke florentinische Kolonie in Rom zu raten, welche ihren berühmten Landsleuten wohl gerne zu Gebote stand, wenn es sich um das anwesende Volk in diesen Geschichten handelte.

Will man aber durchaus die Curie Sixtus IV. in diesem berühmten Raum verewigt finden, so bieten sich hiefür vielleicht die 28 heiligen Päpste der Urzeit dar, welche zu beiden Seiten der Fenster gemalt, d. h. dem Blick fast unzugänglich, aber neuerlich durch Photographien, man kann sagen, erst bekannt geworden sind. Früher dem Sandro allein zugeschrieben, werden sie jetzt auf diesen, auf Fra Diamante, Ghirlandajo 2c. verteilt; gemalt ohne Rücksicht auf die alten Papstreihen der Mosaiken, gewähren sie wohl den vermutlichen Typus der Prälaten, Theologen und Juristen des Hofes vom Ende des 15. Jahrhunderts und unter allen Umständen lebendige, zum Teil sehr ausgezeichnete Charakterköpfe.

---

*) L. B. Alberti, Della pittura, p. 59.

**) Neuerlich wird die Hauptgruppe als Dankopfer des geheilten Aussätzigen gedeutet. Matth. 8, 12; Luc. 5, 12—14.

Nur als Gehilfe eines der genannten Meister, des Cosimo Rosselli (welcher Ursache hatte, seinen eigenen Kräften nicht zu viel zu trauen), war der nach ihm benannte Piero di Cosimo mit nach Rom gegangen, und diesem ist laut neueren Ansichten die Geschichte des Porträts ein besonderes Andenken schuldig. Seine Biographie bei Vasari hebt besonders die phantastische Seite an Kunst und Leben des Piero hervor, giebt aber bei aufmerksamer Prüfung doch das Bild eines hoch und vielseitig begabten, offenbar sehr unabhängigen Meisters, und dann wird man auch dessen fast einziges größeres Altarwerk in Florenz, die Annunziata zwischen sechs Heiligen (Uffizien), höher würdigen lernen. In Rossellis Bildern der sixtinischen Kapelle mag diese und jene vorzügliche Gestalt und Physiognomie zwischen all dem Mittelmäßigen Pieros Werk sein; ja wenn man z. B. die lahmen Apostelköpfe in Rossellis Abendmahl als Maßstab nimmt, so gerät man vielleicht zu bald darauf, überhaupt alles vorzügliche Einzelne in den ungeschickten Historien des Roten Meeres, des goldenen Kalbes dem Schüler zuzuteilen, und Vasari nennt als Porträte von Piero wenigstens den Virginio Orsini und den Roberto Sanseverino; anerkannterweise gehört ihm auch die Landschaft in der Bergpredigt, welche den Landschaften des Rosselli so sehr überlegen ist. Piero aber blieb noch längere Zeit in Rom:*) „er porträtierte trefflich und schuf daselbst viele Bildnisse von namhaften Leuten; ... in der Folge malte er auch den Duca Valentino, d. h. Cesare Borgia" — und von diesem Bilde kannte Vasari noch den Karton. In neuerer Zeit ist nun dem Piero mehr als ein vorzügliches Porträt zugeschrieben worden, welches bisher keinen oder einen anderen Namen getragen hatte, vor allem zwei lebensvolle Halbfiguren auf landschaftlichem Grunde, hinter Brustwehren mit Teppich, in der Galerie von Haag, welche früher Dürer hießen und diesem Namen keine Unehre machten. Es sind höchst wahrscheinlich die Köpfe, welche bei Vasari als Giuliano da San Gallo (der berühmte Architekt) und als Francesco Giamberti benannt werden; der erstere, eine offene, kräftige Künstlerphysiognomie in Dreiviertelansicht, hat Zirkel und Reißfeder mit sich; vor dem letzteren liegt ein Notenblatt, und weshalb dieser herrliche Alte im Profil gegeben ist, sagt das Bild deutlich selbst. Eine weibliche Halbfigur der Galerie Borghese ist nur durch ein Salbengefäß zur heil. Magdalena erklärt, an sich aber das geistvolle Porträt einer nicht mehr jungen Dame. Dazu noch der wahrscheinliche Porträtgehalt in Pieros Malereien für Wandgetäfel

*) Vasari VII, 113, Vita di Piero di Cosimo. — Ueber Rossellis porträtreiche Fresken der Geschichte des wahren Kreuzes im Dom von Lucca, Vasari V, 29, Vita di Cosimo Rosselli.

(Tod der Procris, National Gallery; Venus und der schlummernde Mars, ebenda, verwandt mit einem Bilde des Sandro im Museum von Berlin).

Dem Verrocchio und dem Antonio Pollajuolo in der sixtinischen Kapelle oder überhaupt in großen Fresken mit Porträten zu begegnen, darf man nicht leicht erwarten, da sie neben ihrem Malen hochbeschäftigte Bildner waren, und Pollajuolo hat den Papst Sixtus IV. ganz anderswo zu feiern die Verpflichtung gehabt: in dem großen ehernen Grabmal in S. Peter. Doch erfährt man,*) daß er in einem Gerichtssaal zu Florenz an einer Reihe von Bildnissen namhafter florentinischer Beamten und anderer Notabilitäten hat weiter malen helfen. Seiner Tafelporträte werden wenige sein, und der ihm in der Galerie Corsini zu Florenz beigelegte jugendliche Kopf ist schwerlich von ihm; das Bildnis des Herzogs Galeazzo Maria Sforza aber, welches Lorenzo Magnifico besaß, war von seinem Bruder Pietro.

Am Vorabend der großen Hochblüte der florentinischen Malerei kommen uns noch die beiden Meister entgegen, welche in der kräftigsten Zeit ihrer vierziger Jahre haben aus der Welt scheiden können und nur durch Werke einer vollen Energie vertreten sind: Domenico Ghirlandajo (1449—1494) und Filippino Lippi (1457—1504), der Sohn des Filippo und Schüler des Sandro. Ghirlandajos Vermögen ging offenbar von Anfang an ganz besonders auf das Porträtieren: schon als Goldschmiedslehrling zeichnete er jeden, der in die Werkstatt kam, auf das Aehnlichste, und so seien auch, sagt Vasari,**) die unzähligen Bildnisse in seinen Malereien di similitudini vivissime. Schon seine Altarbilder und erzählenden Rundbilder bieten höchst sprechende und auch in der Ausführung bewunderungswürdige Porträte dar: so die Anbetung der Hirten, mit seinem Selbstporträt (Akademie von Florenz) und die große Anbetung der Könige (Innocenti); in den Fresken aber ist Domenico noch der große Freigebige mit bisweilen stark gehäuften Assistenzen, und so gerade in seinem Bilde der sixtinischen Kapelle, dem dort einzigen von seiner Hand. Das allgemeine Gefühl geht, so viel sich hat erkunden lassen, dahin, daß von diesem ganzen Cyklus Ghirlandajos Berufung des Petrus und Andreas und Peruginos Verleihung des Amtes der Schlüssel den höchsten und edelsten religiösen Ausdruck erreichen, allein im ersteren Bilde werden doch die drei Hauptfiguren stark eingeengt durch die Menge anwesender Leute, besonders in der Gruppe rechts, allerdings mit lauter sprechend wahren und bedeutenden Köpfen. In den florentinischen Kirchen-

*) Vasari V, 96, Vita di Pollajuolo.

**) Vasari V, 67, Vita di Dom. Ghirlandajo.

fresken des Domenico ist dann ganz unmittelbar ein gutes Teil der Notabeln der älteren mediceischen Zeit verewigt, und besonders viele Namen erfährt man bei Anlaß der Geschichten des heil. Franziskus in S. Trinità (Cappella Sassetti) aus der Erweckung des toten Kindes und der Bestätigung der Ordensregel; auch jenes Meisterwerk der malerischen Anordnung und des reichen Ausdruckes, die Beklagung der Leiche des Heiligen, ist augenscheinlich erfüllt mit Bildnissen, und außerdem finden sich unter jenem Bilde der Erweckung, abgesondert dargestellt, die knienden Gestalten des Stifterpaares Francesco Sassetti und Nera Corsi: „die florentinische Kunst des 15. Jahrhunderts hat nichts hervorgebracht, was den Stifterfiguren auf dem Genter Altar so nahe kommt; nicht in der Technik, wohl aber in der Großartigkeit des Realismus ist Domenico der flandrischen Kunst verwandt" (Woermann). In den Fresken einer Kapelle zu Ognissanti fand sich auch der Reisende Amerigo Vespucci gemalt. Vollends aber sind die Chorfresken von S. Maria Novella,*) das Leben der Mutter Gottes und des Täufers, eine wahre Mischgattung aus heiligen Geschichten und florentinischer — vornehmer sowohl als berühmter — Gesellschaft, auf dem perspektivisch vortrefflichen Grund schöner offener Hallen und geschlossener Prachtzimmer, auch wohl reicher Landschaften. Bei der besonders porträtreichen Scene des Zacharias mit dem Engel meint Vasari: Domenico habe zeigen wollen, daß bei Tempelopfern immer die angesehensten Leute zusammenkamen, und so habe er hier angebracht un buon numero di cittadini fiorentini che governavano allora quello stato, e particolarmente tutti quelli di casa Tornabuoni, i giovani ed i vecchî. Berühmte Schönheiten dieser vornehmen Häuser treten weit vor: Lucrezia Tornabuoni beim Wochenbette der Elisabeth, Ginevra Benci bei Marien Heimsuchung. So gewiß wir nun hier, und für diesmal, und um Domenicos willen nichts anders dargestellt wünschen als es ist, so sicher konnte es nicht dabei bleiben, daß eine Stadt, und zwar für die Kunst die erste der damaligen Welt, ihre Zeitlichkeit und ihren Ortsgeschmack so mit dem Ewigen und Weltgültigen vermenge.**)

Filippino Lippi, welcher Masaccios Fresken in der Kapelle Brancacci fortsetzte und vollendete, hat einigen Anwesenden und auch Mithan-

*) Vasari a. a. O. S. 73. Ueber die Ermittlung der Porträte vergl. die Note zu S. 76.

**) Weibliche Einzelporträte des Domenico finden sich im Pal. Pitti und in der National Gallery; hier ein Profilkopf mit steifer Haltung und Tracht und überlangem Halse, aber von einer rein schönen Bildung. — Eine neuere Erwerbung des Louvre ist der Großvater mit dem Enkelkind, welches zu ihm hinauf will. Eine enorme Mißbildung der Nase des Greises, wo der Realismus seine äußersten denkbaren Grenzen erreicht, thut hier der Gemütlichkeit keinen Eintrag.

delnden die Persönlichkeit von sehr bekannten Leuten verliehen: in dem auferweckten Königssohn lebt bekanntlich der Maler Francesco Granacci weiter, und in der Kreuzigung des Petrus macht Vasari*) den Pietro Guicciardini (Vater des Geschichtschreibers), den Dichter Luigi Pulci, den Antonio Pollajuolo, den Sandro Botticelli, den Witzkopf Raggio und das frisch aus dem Bilde blickende, einzig vorhandene Selbstporträt Filippinos namhaft. Von Tafelbildern enthält die große quadratische Anbetung der Könige (Uffizien) notorisch die Porträte Mehrerer vom Hause Medici. Dagegen erfährt man so viel als nichts von den offenbar massenhaft und mit allem Aufwand von Aehnlichkeit gegebenen Porträten der Fresken des Meisters in S. Maria sopra Minerva zu Rom, und wenn S. Thomas von Aquino und der Stifter des Cyklus, Kardinal Olivieri Carafa nicht zufällig anderswoher bekannt wären, so bliebe man völlig im Dunkel. Die Gruppen der Ungläubigen und der Irrgläubigen im Hauptbilde und anderes in den übrigen Scenen könnten auf sehr tendenziös ausgewählte Persönlichkeiten gehen und fordern geradezu solche Deutungen heraus. Ganz anders verhält es sich mit Filippinos letzten großen Fresken in S. Maria Novella zu Florenz (Cappella Filippo Strozzi) mit lauter rascher Erzählung, wo neben vorzüglichen Köpfen nach dem Leben doch die absichtlichen Porträte, die Cittadini völlig ausgeblieben sind, sowohl in der Erweckung der Drusiana als in der Bannung des Drachen. Schon in den Fresken der Minerva sind die Apostelgruppen unterhalb der großen Assunta ein sehr freies und mächtiges Geschlecht.

Ein höchst vorzüglicher Jünglingskopf auf dunklem Grunde, vorwärts blickend, mit etwas aufgeworfenen Lippen (National Gallery) heißt in neuerer Zeit Filippino, nachdem er schon verschiedene Namen von Masaccio an, und beharrlich auch den des Sandro, getragen hatte. — Nun ist aber auf rätselhafte Weise mit demselben verwandt ein Brustbild der Uffizien, nicht nur so, daß dasselbe von der nämlichen Hand sein könnte, sondern daß es zwar nicht denselben Menschen, wohl aber einen jungen Florentiner aus derselben Umgebung darstellen möchte, und eine Ahnung sagt, daß beides Künstlerporträte sein werden. Dieses letztgenannte aber, auffallend durch Schönheit und gebieterischen Ausdruck, gilt jetzt als Werk des Lorenzo di Credi, und daß dieser, neben seinen zahlreichen Madonnen und anderen Andachtsbildern, auch viele Porträte gemalt habe, sagt Vasari. Das Brustbild seines Lehrers Verrocchio (Uffizien), voll verschlossener Kraft und nicht ohne einen

*) Vasari V, 243, Vita di Filippino. Vom Selbstporträt eine doch vielleicht eigenhändige geistvolle Wiederholung des Kopfes im Museum von Neapel.

Zug von Kummer, die Hände mit einer Schriftrolle übereinander auf einer Brustwehr, ist erst in unserem Jahrhundert erkannt worden, nachdem man einst gemeint hatte, es sei Luther, gemalt von Holbein. Außerdem nennt Vasari von Lorenzo ein Selbstporträt, sowie Bildnisse des Perugino und des Girolamo Benivieni,*) welcher als Dichter, als Freund des Pico della Mirandola, und dann als Anhänger des Savonarola eine bekannte Persönkeit war. Von den Modellen, welche dem Lorenzo für Altäre dienten, hat der heil. Julianus in dem Gnadenbilde des Louvre den Rang einer zwar kränklichen, aber höchst edeln und dem Maler werten Persönlichkeit.

Den Schluß dieser Reihe macht dann der große Luca von Cortona, Luca Signorelli. Schon beim Bilde der letzten Geschichten des Moses in der sixtinischen Kapelle wurde darauf hingewiesen, wie frei er sich hielt von aller Einführung angesehener Ortspersonen, indem gewiß nur in seine Gruppen aufgenommen ist, wen er wollte und weil er es wollte, wie schon die Kraft und Schönheit der meisten Köpfe beweist. Vielleicht bei keinem der großen Quattrocentisten ist das reich und überaus mächtig gegebene Individuelle so völlig frei von der Absicht auf Kenntlichkeit nach Ort und Person, in Kirchenbildern und Andachtsbildern wie in Fresken. Seine gehäuftesten Gruppen sind keine Assistenzen von „Bürgern" bestimmter Städte; wohl aber vertraut er hie und da dem Beschauer seine eigenen Züge an, und z. B. in jenen wichtigen neueren Erwerbungen der National Gallery, der Anbetung der Hirten und der Beschneidung, ist er als Joseph kenntlich, während die Hirten überaus ernst gestimmte Menschen aus dem Volke sind. Für die Fresken zu Monteoliveto wird er unter den dortigen Patres, unter stattlichen Landleuten, unter Söldnern seiner Zeit Auslese gehalten haben, und in den Goten malt er eine Rasse von Kriegern, ansehnlich sowohl als furchtbar, aber das Königshaupt des Totila ist doch kein Porträt eines damaligen Feldhauptmanns. In den gewaltigen Weltgerichtsmalereien des Domes von Orvieto enthält das Bild vom Antichrist in der Ecke links, groß, dem Auge nahe und unvergeßlich, die Gestalten der beiden Schöpfer dieses Ganzen: Luca selbst und Fiesole; außerdem glaubte man zu Vasaris Zeit,**)

*) Als in unsern Zeiten (1864) der Sculptor Bastianini jene Thonbüste des Benivieni ersann, welche dann als Meisterwerk des 15. Jahrhunderts in den Louvre kam, lag ihm das Porträt von Lorenzo di Credi nicht vor, und er nahm als Modell einen bejahrten Tabakarbeiter aus der Regie zu Florenz.

**) Vasari VI, 142, Vita di Signorelli. Der Autor, durch seine Verwandtschaft mit Luca, konnte hierüber noch Traditionen haben, doch waren dieselben wohl durch vieler Leute Mund gegangen.

der Meister habe auch viele Freunde angebracht, und er nennt drei vom Hause Vitelli (von Città di Castello) und zwei Baglionen (von Perugia); bei anderen wisse man nur die Namen nicht mehr. Hievon wird der Beschauer halten was er will. Alles erscheint als freie Schöpfung, vorgetragen mit jener hohen momentanen Kraft, welche gar keiner Erinnerung an bestimmte zeitgenössische Individuen bedarf und das Porträtgewühl eines Weltgerichtes wie dasjenige im Campo Santo völlig entbehren kann, weil der Accent jetzt auf dem Augenblick, auf der großen zum Teil nackten Form und ihrer Bewegung liegt. Besondere persönliche Erinnerungen und Eindrücke finden sich am ehesten in den wüsten Verbrecherphysiognomien einiger Dämonen; die Darstellungen der Seligen dagegen können gerade in den schönsten und ausdrucksvollsten Köpfen wohl nur das Werk der Begeisterung sein. Will man darin einen vorherrschenden Typus erkennen, so war es wenigstens ein schöner.

Für Florenz aber endigt das Jahrhundert oder beginnt schon das folgende mit einem, man möchte sagen, bescheidenern Weltgericht, in welchem eine ganze Anzahl von Bildnissen schon durch die Beziehung des Ortes verlangt waren und fest bezeugt sind,*) dem gemeinsamen Werke des Fra Bartolommeo und des Mariotto Albertinelli, ehemals im Begräbnishofe, jetzt im Museo des Hospitals von S. Maria la Nuova (1498—1499). In dem jetzt sehr zerstörten unteren Teile des Fresko kannte man einst als bildnismäßig dargestellt den damaligen Spitalmeister, mehrere Spitalbrüder, welche treffliche Chirurgen waren, den Stifter des Werkes und seine Gattin, den Schüler Giuliano Bugiardini, den Mariotto selbst aus dem Grabe steigend, und unter den Seligen Fiesole. Die himmlische Gruppe aber, mit ihrem neuen großen Kompositionsprinzip, zeigt auf tröstliche Weise, ähnlich wie Lionardos kurz vorher vollendetes Abendmahl in Mailand, daß selbst bei erschüttertem Zustand eines Werkes das Erhabene untödlich sein kann.

In Perugia hatte es während der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts an Bildnissen nicht gefehlt. In dem Hauptpalast der herrschenden Familie, der Baglionen, dem weit schönsten aller ihrer Sitze, welcher gegen 1500 an Grifone Baglione übergegangen war, gab es einen Saal, in welchem (offenbar in Fresko) abgebildet waren alle Kriegsgebietiger, welche Perugia je gehabt, beginnend mit dem Trojaner Eulistes, dem mythischen Gründer der Stadt, und fortgeführt bis auf die Gegenwart; ferner alle berühmten

*) Vasari VII, 155, Vita di Fra Bartolommeo.

Doktoren (der Universität), und diese nach der Natur; der ganze Bau aber war bemalt innen und außen, von oben bis unten, samt den beiden Türmen.*) Jene Aufgabe von uomini famosi als Zierde eines großen Raumes ist uns schon öfter begegnet. Von damaligen Einzelbildnissen ist nichts erhalten oder zugänglich, und in den mittelmäßigen Legendenfresken des Bonfigli im Palazzo del Comune wird man auf Bildnisköpfe wenigstens nicht von selber aufmerksam. Mit der Zeit besaß dann Perugia, bei den heftigen und blutigen Parteiungen unter den Herrschenden, vielleicht schon jene Zwangskraft nicht mehr, welche in Florenz und anderswo die größten Maler dahin drängte, ihre Geschichtsbilder mit Porträten der lokalen Angesehenen zu füllen; außerdem aber war schon mit Fiorenzo di Lorenzo (dem vermutlichen Lehrer Peruginos und Pinturicchios) ganz deutlich die Bevorzugung des Ehrwürdig-Schönen, des Süß-Jugendlichen, der schlanken, zierlich und auch überzierlich bewegten Gestalten an den Tag getreten, welche dann diesem Zweig der sogen. umbrischen Schule vorzüglich eigen bleibt.

Pietro Perugino, welcher inzwischen, wie gesagt, ein völlig florentinischer Maler geworden war und seinen Historien in der sixtinischen Kapelle Assistenzen mit zahlreichen und sehr vorzüglichen Bildnissen beigegeben hatte, ging dann in all seinen späteren Fresken und Andachtsbildern wieder völlig hievon ab. Der Wendepunkt möchte etwa im Jahr 1494 zu suchen sein, als Pietro den so glänzenden Kontrakt mit der Behörde von Venedig fallen ließ; hier hätte er in der Sala del Maggior Consiglio u. a. die Flucht Papst Alexanders III. und eine Schlacht malen sollen, und dies ging wohl schon über seine damalige Stimmung, und er hätte nicht mehr mit den Bellini und ihrer lokalen Bildnisfreudigkeit wetteifern mögen. Jetzt erregte er eine wachsende und feurige Teilnahme durch seine Köpfe und Gestalten des religiösen Ausdruckes und besonders der heiligen Wehmut, und hievon hat er sogar den „berühmten Männern“ der Heidenzeit etwas mitgegeben, welche er im Cambio zu Perugia auf die Mauer malte. Aus den vielen späteren Altarwerken und Fresken seiner Hand, seiner Werkstatt und seiner nächsten Schüler ließe sich nun überhaupt schließen, daß in diesen Gegenden der sonst so reiche Individualismus des 15. Jahrhunderts jetzt völlig erloschen gewesen, zu Gunsten weniger eigens gestimmter Typen. Derselbe Prozeß, welcher dann mehr oder weniger in der ganzen italienischen Malerei vor sich gehen sollte, tritt hier besonders frühe und einseitig zu Tage. Sobald aber die Leute den

*) Matarazzo, Cronaca 2c. Im Archivio Storico XVI, II, 104. — Paul III. ließ später alle Paläste der Baglionen niederlegen.

zum Teil ganz wunderbaren Ausdrucksköpfen des Meisters nachliefen „wie Thoren, come matti," so wird man sich nicht wundern dürfen, wenn derselbe, ob der beständigen Wiederholung dieser Formen und Affekte, mit der Zeit innerlich verflachte und verarmte. — Sichere Einzelbildnisse von seiner Hand giebt es bekanntlich kaum, mit Ausnahme des Bildes in den Uffizien, welches einst irrig als sein Selbstporträt galt.

Pinturicchio (1454—1513) dagegen blieb der reichlichen Anwendung von Bildnissen in ganzen Cyklen erzählender Fresken treu. Im Sinne der peruginischen Schule hat er einige große, wichtige Altarwerke von schönem Ausdruck geschaffen, und hier ist er nicht nur der Schüler des Fiorenzo, sondern auch ganz deutlich mit der großen toskanischen Kunst nahe vertraut und von seinem zeitweiligen Arbeitsgenossen Perugino so viel als unabhängig; in der sixtinischen Kapelle erscheint er mindestens als beteiligt bei dem letzten Bilde links, und zwar insbesondere bei der Gruppe der Beschneidung von Mosis Sohn, wo die höchst ausgezeichnete Assistenz wohl nur von ihm sein kann, vielleicht auch einige herrliche Köpfe gegen die Mitte des Bildes. Neben diesem Allem aber tritt uns Pinturicchio an der Spitze einer zahlreichen, ungleichen und wechselnden Gehilfenschaft entgegen, als rastloser Fresko-Unternehmer an allen Orten. In ihm trafen zwei Eigenschaften zusammen: ein rasches und zuverlässiges Fertigmachen und eine prächtige Phantasie in allen dekorativen Einrahmungen und Zuthaten, wobei ihm bereits auch Motive aus den antiken „Grotten," d. h. aus den Titusthermen 2c. zu Gebote standen. Von dem was ihm in römischen Kirchen zugeschrieben wird, mag hier nur sein fraglicher Anteil an dem Fresko der gewaltigen Apsis von S. Croce in Gerusalemme (mit energischen individuellen Köpfen) erwähnt werden, sowie die Malereien der Cappella Bufalini in Araceli.*) Der Legende und der Verklärung des S. Bernardino da Siena geweiht, geben dieselben das Beste und auch das Allergeringste in der Erzählung, letzteres in der völlig verschlafenen Scene an der Bahre des Heiligen; aber gerade hier offenbart sich der Reichtum an vorzüglichen Porträtköpfen (meist wohl aus der Stifterfamilie), und ebenso in der Volksgruppe, welche auf den in der Ferne als Büßer wandelnden Heiligen hinschaut. In dem Bilde der Glorie sieht man den Heiligen nach der noch nicht alten Ueberlieferung aus unmittelbaren Porträten mit höchster Energie übergetragen, während der heilige Bischof

*) Das Haus der Bufalini zu Città di Castello genügte hier einer dankbaren Pietät: der große Bußprediger S. Bernardino hatte einst eine furchtbare Familienfehde zwischen ihnen und den Del Monte und den Baglionen zu stillen vermocht.

neben ihm, S. Ludwig von Toulouse, ein vorzügliches zeitgenössisches Bildnis sein muß. Wenn nun aber hier der Meister und die Seinigen noch die nötige Muße zur Ausführung gehabt haben mögen, so gab es auch Aufträge der Eile und Ungeduld, und solche, welche man nicht gut überhören konnte. In dem noch bis auf Julius II. erstaunlich unwohnlichen vatikanischen Palast verlangte Alexander VI. gleich zu Anfang seiner Regierung für jene ineinandergehenden Gemächer, welche noch jetzt Appartamento Borgia heißen, einen reichen Schmuck der Wandlunetten und Gewölbe. Vermutlich haben ganz verschiedene Maler zu gleicher Zeit gearbeitet, und Pinturicchio mit seiner Gehilfenschaft hat 1492—1494 nur die drei vordersten Zimmer (von der Sala Borgia an gezählt) bewältigt, mit Geschichten aus dem Marienleben, mit Legenden, mit den sieben (thatsächlich nur sechs) freien Künsten und ihren Bekennern, und mit einem überaus kühn kombinierten Mythus (Jo — Isis — Osiris — Apis in Beziehung auf den Stier als Wappentier der Borgia). Vermutlich nahm er dabei Rücksicht auf dasjenige, was die Seinigen am ehesten leisten konnten, das Wichtigste aber wird er selbst in Angriff genommen haben, sowie man auch die vorzüglichsten Bildnisse in allen diesen Malereien am ehesten ihm selbst zutrauen wird. Nur konnte es dabei vorkommen, daß neben sprechend lebendigen, geistvollen Köpfen auch ganz unmittelbar das Konventionelle und Unbedeutende im allgemeinen peruginischen Stil seinen Platz fand. Sehr vorwiegend von seiner Hand ist wohl das Bild der heil. Katharina vor dem thronenden heidnischen Kaiser und seinem Hofe: die Heilige schön, naiv, umbrisch jugendlich im besten Sinne; im ganzen Gefolge offenbar eine Fülle von Persönlichkeiten aus der Nähe des Papstes, welche man zu voreilig auch auf die Familie Borgia hat verteilen wollen; wohl aber hat ohne Zweifel der damals noch in der Haft Alexanders lebende Türkenprinz Dschem und dessen Gefolge Anlaß gegeben zu den mit dargestellten Orientalen, deren zwei zu den ausdrucksvollsten Köpfen jener ganzen Zeit gehören. Außerdem ist der Porträtgehalt noch sehr groß in den Repräsentanten, welche um die Throne der freien Künste versammelt sind, wobei die Leute der „Arithmetica" den Vorzug haben möchten; von den übrigen wird man z. B. in einem Lautenschläger bei der „Musica" einen damals berühmten Virtuosen und in einem Begleiter der „Geometria" einen in Rom lebenden großen Architekten*) ahnen dürfen. Der Isismythus endlich ist weniger wegen individueller Köpfe beachtenswert, als

*) Vermutlich Antonio da Sangallo der Aeltere.

wegen der Umsetzung der bewegten peruginischen Erzählung aus dem Zeitkostüm in das Nackte und Klassische. — Noch fast gleichzeitig aber wurde Pinturicchio sehr stark für Bildnisse in Anspruch genommen, indem er Papst Alexanders „Istorie," d. h. irgendwie dessen Person und Umgebung, was man sonst diporti (Erholung, Ergötzlichkeit) nannte, zu malen bekam, und zwar in der Engelsburg, „im untern großen Turm, im Garten"; und da er für diese Malereien und für die des Appartamento Borgia schon 1495 ausbezahlt wurde, müssen sie damals vollendet gewesen sein. Nur aus den Worten des Vasari*) kennen wir wenigstens einige der dargestellten Persönlichkeiten: zunächst, vermutlich in besonderer Darstellung und nicht nach dem Leben: Königin Isabel die Katholische; dann werden genannt: „Niccolò Orsini-Pitigliano, Gian Giacomo Triulzi, mit vielen anderen Verwandten und Freunden des Papstes, insbesondere Cesare Borgia, dessen Bruder und die Schwestern und viele ausgezeichnete Leute jener Zeiten." Da diese Malereien längst untergegangen sein müssen, mag bei Vasaris häufiger Ungenauigkeit in solchen Aufzählungen unerörtert bleiben, daß Cesare nur Eine Schwester, aber bis zum Tode des Herzogs von Gandia zwei Brüder hatte. Und nun könnte keine heutige Phantasie mehr dies Ganze restaurieren, welches gegenwärtig auch abgesehen von der Kunst von so großer Wichtigkeit sein würde. — Mag nun schon dies Alles pressante Arbeit gewesen sein, so kam dann noch, unter dem vorübergehenden Druck eines politischen Momentes, in derselben Engelsburg eine weitere Malerei hinzu, welche kaum viel mehr als eine Tagesproklamation bedeutet haben kann: es waren die seit Anfang Januar 1495 zwischen Papst Alexander und König Karl VIII. vollzogenen Ceremonien in einer Reihe von Scenen. Man sah, wie der König im vatikanischen Garten dem Papst den Fuß küßte, wie er demselben im Konsistorium Obedienz leistete, wie er ihm in S. Peter bei der Messe diente, wie er ihm bei einer Prozession den Steigbügel hielt, wie der Papst zwei Franzosen zu Kardinälen kreierte, und wie Karl VIII., begleitet von Cesare Borgia und Sultan Dschem, ausritt gen Neapel.**)

*) Vasari V, 270, Vita di Pinturicchio. — Das sichere Porträt Alexanders ist jetzt nur erhalten im Appartamento Borgia, und zwar als eines Knienden bei der Auferstehung; die angebliche Darstellung des Papstes ebendort als kniend vor einer Madonna mit den Zügen der schönen Giulia Farnese hat nie existiert. — Tizian, auf dessen frühestem bekannten Bilde (Museum von Antwerpen) Alexander VI. abgebildet ist, indem er dem heil. Petrus den Admiral Jacopo Pesaro empfiehlt, möchte wohl nach einem Profilporträt gearbeitet haben, welches nach Venedig gelangt war.

**) Wir entnehmen diese Angabe dem bekannten illustrierten Werk Le Vatican, 1895, Paris, Firmin Didot, S. 526. Ebenda findet sich S. 521 ff. auch die Inhaltsübersicht und

Erst in den Jahren 1503—1507 schuf dann Pinturicchio, diesmal mit Muße, denjenigen (vortrefflich erhaltenen) Cyklus von Fresken, mit welchem die bisherige Geschichtserzählung durch massenhafte Bildnisse ihren wahrhaft glänzenden Abschied nimmt: die zehn Historien aus dem Leben Papst Pius II. in der Libreria am Dom von Siena. „Ohne irgend einen Zug von Originalität und Größe atmen diese Gemälde die Freudigkeit und Anmut der Renaissance" (Woermann). Es sind diejenigen fast nur ceremoniösen Momente, in welchen das Emporkommen und dann die Machtwaltung des berühmten Papstes sich bewegte, entwickelt in einem ganz gewaltigen Personal, welches der Besteller Kardinal Piccolomini, Neffe des Pius, wenigstens wichtigernteils, wird dem Maler vorgeschrieben haben. Bei der angeblichen Miterfindung oder Teilnahme Rafaels wäre vielleicht noch immer zu fragen, und zwar behutsam zu fragen, worin dieselbe bestanden haben könne, bevor man die Sage gänzlich verwirft; doch mag dies hier auf sich beruhen, und ebenso, gegenüber den bisherigen Fresken des Pinturicchio, die schon sehr gesteigerte malerische Haltung und die stärkere Mitwirkung des Lichtes. Was aber die Charaktere betrifft, so verraten sich das begonnene 16. Jahrhundert und die schon vorgerückten Jahre des Meisters zunächst in der Zunahme der leicht, aus einem sehr reich gewordenen Gedächtnis, zum Teil virtuosenhaft, mitgegebenen realistischen Köpfe, welche sich von den eigentlichen, gewollten Porträten wohl aussondern lassen. In diesen letztern ist sodann zweierlei zu unterscheiden. Durch den Zeitraum etwa eines halben Jahrhunderts von den Hergängen getrennt (Pius II. war schon 1464 gestorben) konnte man sich selbst in Betreff der wichtigsten Mithandelnden kaum noch die genauere Tradition verschaffen und versäumte dies auch in Fällen, wo es wohl noch möglich gewesen wäre, z. B. bei Kaiser Friedrich III.; wohl aber sind diese Scenen gewiß überreich an Köpfen und Trachten aus der Entstehungszeit und Umgebung des Malers selbst, vor allem aus dem damaligen Siena, und für jede Stadt der Welt wäre ein solcher Schatz von Erinnerungen, zumal erhalten wie am ersten Tage, von unbeschreiblichem Werte.*) Einzelporträte des Pinturicchio kommen kaum vor, doch in Dresden das außerordentlich wahre und naive, fein ausgeführte Brustbild eines Knaben, auf dem Grunde einer reichen Landschaft.

Charakteristik der sämtlichen Malereien des Appartamento Borgia. Unsere eigenen Erinnerungen, von mehrmaligen Besuchen dieser Räume, stammen schon aus frühen Zeiten und sind erst neuerlich, durch treffliche Photographien von Anderson, wieder belebt worden.

*) Vasari V, 266 erwähnt nur im allgemeinen die Menge von ritratti di naturale.

Wenn am Ende dieses erstaunlichen 15. Jahrhunderts nicht ein Italiener noch Nordländer, sondern ein (unmöglicher) objektiver Europäer durch ganz Abendland gewandert wäre, um den Stand der Dinge in der Bildnismalerei vergleichend festzustellen, so würde er den Wunsch und Willen zu dieser Gattung überall da, wohin Einfluß und Vorbild der Flandrer gedrungen waren, vorgefunden haben. Er hätte von Portugal bis Ungarn Altarbilder und wohl auch Kirchenfenster mit andächtig knienden, nach möglichster Aehnlichkeit gegebenen Stiftern angetroffen, und auch von den Köpfen der Heiligen würde ihm mancher im Vertrauen als Bildnis namhaft gemacht worden sein. Man würde ihm reiche Horenbücher mit Miniaturen vorgewiesen haben, welche manches einzelne Porträt enthielten, zur größten Seltenheit aber irgend eine Tafel mit Brustbild aus fürstlichem, patrizischem oder auch geistlichem Besitz. Die Wandmalerei hätte er überall auf trockenem Grunde und sehr vergänglich ausgeführt, auch in vergleichungsweise geringen Händen, ohne irgend welche höhere Bedeutung für das Porträt kennen gelernt. Und nun gegenüber von diesem Allem die Kunstwelt von Italien! Der Europäer würde schon aus der enormen Masse und aus der lebendigen Wirkung der gemalten Bildnisse aller Stufen und Gattungen geschlossen haben, daß südlich von den Alpen eine besonders geartete Menschheit lebe, und diese würde ihm auch außerhalb der Kunst sehr eigen und anders entwickelt als draußen vorgekommen sein. Außerdem würde er an Prachtgräbern und öffentlichen Denkmälern, selbst neben dem Vorzüglichsten, was im Norden und Westen von Europa geboten wurde, eine große Uebermacht der Bildnisse inne geworden sein, und mit Staunen hätte ihn auch das tragbare Monument, die Schaumünze erfüllen müssen. Aber vielleicht auch vor den wunderbarsten Bildnistafeln hätte ihm eine Ahnung gesagt, daß einstweilen nur das Leben gesteigert, die Auffassung noch wenig erhöht, die Wahrheit eine ungeschmeichelte war; wer ihrer nicht begehrte, konnte ungemalt bleiben; weibliche Porträte waren einstweilen selten, und die Schönheit war in denselben wohl etwa vorhanden, aber noch nicht völlig geltend gemacht. Immerhin hätte er dies ganze Bildniswesen vorgefunden unter der starken Obhut einer gewaltig entwickelten Darstellung des Daseins überhaupt, welche im Namen einer großen und dabei volkstümlichen Andacht sowohl als einer reichen weltlichen Bildung lebte und herrschte.

Der Betrachtung und Beurteilung italienischer Porträte der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts sind einige besondere Schranken gesetzt, welche man gut thun wird, sich gegenwärtig zu halten.

Zunächst ist Vieles davon weit über die Welt zerstreut und seinem natürlichen Boden entzogen, was auch die Deutung (nach Gegenstand und Maler) erschwert. Porträte haben stets zum Verkäuflichsten gehört und sind oft unter allzu berühmten Namen des Dargestellten sowohl als des Meisters weggegangen. In weiter Ferne, vereinzelt, wirkten dann diese ausdrucksvollen Persönlichkeiten geheimnisvoll und wurden mit fragmentarischen und manchmal abenteuerlichen Kunden aus dem Lande ihrer Heimat in eine Verbindung gesetzt, welche der Kritik nicht günstig war. Aber auch völlig bekannte, in großen italienischen und auswärtigen Galerien längst aufgestellte Bildnisse haben — zu ihrem eigenen größten Ruhm — viele und sehr eifrige und berufene Beschauer physiognomisch für oder gegen sich schon dergestalt eingenommen, daß das rein künstlerische Interesse nicht mehr zu seinem Rechte kommt. Man hat sich daran gewöhnt, solche Gestalten sprechen zu hören und ihnen zu antworten, und zudringliche Veröffentlichung von dergleichen hat schon manche reine Anschauung gestört.

Ein äußerer Umstand bezieht sich auf die Erhaltung der Bildnisse: da sie besonders leicht in die Wohnräume der Großen gelangten, sollten sie in der Aufstellung symmetrisch, als Gegenstücke, sogar als Reihe wirken, und hiezu scheute man auch Gewaltthaten nicht: was zu groß war, wurde beschnitten, an das zu kleine aber wurde angestückt und bei diesem Anlaß der alte Bestandteil öfter mit dem neuen auf verhängnisvolle Weise in „Harmonie" gebracht. Ein bekanntes Porträt im Louvre z. B. welches schon von Francia an eine ganze Anzahl von Namen geführt hat (S. 192), ist spätestens 1752 von den 0,59 zu 0,42 m, welche es unter Ludwig XIV. gemessen hatte (als es Edelinck stach), auf 0,68 zu 0,50 m vergrößert worden; beschnittene Bilder aber enthält besonders die Wiener Galerie, wo z. B. von den berühmten weiblichen Brustbildern des Palma Vecchio vielleicht kein einziges mehr den ganzen ursprünglichen Umfang hat. An einem berühmten rafaelischen Porträt (Besitz Czartoryski) hat einst vor bald 300 Jahren Paulus Pontius die rechte (bei ihm wegen Stiches von der Gegenseite, linke) Hand noch fast vollständig gesehen und wiedergegeben, welche jetzt zur Hälfte verloren ist, und es war eines der schönsten Handmotive; oben und unten ist das Bild ebenfalls etwas gekürzt worden. Auch in italienischen Palastsälen, wo man Bilder aller Art noch sauber symmetrisch in die verzierten Wände eingelassen findet,

darf man um deren vollständige Erhaltung in Sorgen sein. Wenn aber irgendwo, so sollte bei Porträten das vom Künstler festgestellte Format und das von ihm gewollte Verhältnis der Figur zum Raume unantastbar sein.*)

Endlich ist bei den meisten überlieferten Nachrichten deren Kürze zu beklagen, wobei die Porträte nur selten in Worten so verdeutlicht werden, daß man bestimmte Bilder danach mit Sicherheit voneinander unterscheiden könnte. Vasari ist sehr reich an solchen Erwähnungen, wo es bei bloßen Lobsprüchen sein Bewenden hat. Beiläufig muß hier gesagt werden, daß er für seine Person das Bildnismalen nicht liebte; er beteuert,**) daß er sich jederzeit mit seinem ganzen Wesen dagegen gesträubt habe, sforzato contro alla natura mia di farne, nur gehören eben doch die wenigen Porträte, die man von ihm besitzt, zum anerkannt Besten, was er gemalt hat.

Abermals, wie bei der vorhergegangenen Epoche, wäre vorläufig nach einer Statistik des italienischen Porträts in den ersten Zeiten des 16. Jahrhunderts zu streben. Sofort würde man von den Alpen bis nach Sicilien große provinziale Unterschiede inne werden und hie und da bis zu dem Beweise vordringen können, daß das Einzelporträt nur in äußerst ungleichem Grade zu einer Sitte des wohlhabenden Hauses geworden und vielleicht in einzelnen Gegenden völlig ausgeblieben ist. Eine genaue Nachforschung nach Gegenden würde hierüber noch heute Klarheit schaffen können, während hier einige Andeutungen genügen müssen.

Der vorhandene Bestand in den großen europäischen Galerien, welche berühmte Menschen und große Kunstwerke bevorzugen mußten, ist hier nicht maßgebend; immerhin hat man auch hier mit dem sog. „zweiten Rang" vorlieb nehmen gelernt, und seitdem z. B. die National Gallery jene erstaunliche Reihe von Werken des Giovan Battista Moroni erwarb, machen Brescia und Bergamo für jene Zeit den höchst anziehenden Eindruck von Städten, wo es unabhängige Leute von ganz eigener Art gegeben haben müsse. Für

*) Wo Ovalrahmen an alten Bildern vorkommen, kann dies nur Folge einer ganz späten Verfügung sein. Das Ovalporträt beginnt erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und nicht mit Gemälden, sondern mit Medaillons an Halsketten und mit reichen Einfassungen von Bildnissen in Holzschnitt oder Kupferstich. Als den frühesten vom Maler selbst gewollten Ovalrahmen mag man einstweilen bei Rubens denjenigen im Bilde selbst als Steinrand dargestellten annehmen, welcher das Brustbild eines vornehmen jungen Mannes mit Halskrause umgiebt (Galerie von Brüssel; auch schon dem Van Dyck zugeschrieben). Dann bei Rubens noch mehrere spätere Porträte, u. a. in Dresden. Gerne wird hier auch genannt das berühmte Selbstporträt des Murillo, welches sich früher im Louvre befand; hier war, wie dort bei Rubens, das Brustbild wie in einen steinernen Ovalrahmen hineingemalt.

**) Vasari I, 35. 38, Vita propria.

Florenz haben diejenigen Porträte, welche man thatsächlich als dort entstanden zu sehen bekommt, wiederum den Eindruck des Außergewöhnlichen für sich; es sind auserlesene, auch wie mit Willen rätselhafte Personen, und die Bezeichnungen mit Malernamen schwanken oder haben geschwankt zwischen Lionardo, Rafael und Andrea del Sarto einerseits, und dann den Ersatznamen Lorenzo di Credi, Franciabigio, Ridolfo Ghirlandajo, Giuliano Bugiardini, Puligo, Pontormo ꝛc., welchen man auch wohl den Francesco Salviati hinzufügen würde, wenn derselbe nicht durch manieristische Historienmalereien in Abgunst wäre. Der von der neuern Attributionskunde so sehr begünstigte Franciabigio wird bei Vasari weniger hervorgehoben als mehrere Andere wie z. B. Bugiardini und Pontormo; von seinen „vielen und schönen Porträten nach der Natur" werden nur zwei*) deutlicher genannt, wovon das eine ohnehin ein bloßes Studium oder ein vortrefflicher Genrekopf eines jungen Landarbeiters war (vielleicht noch in Windsor vorhanden); weit die größte Produktion aber würde auf Ridolfo Ghirlandajo fallen.**) Abgesehen von den Bildnisköpfen in seinen Historienmalereien, einem Abendmahl und vollends einer Kreuztragung mit den Porträten seines Vaters und mehrerer Gehilfen und Freunde, erfahren wir, Ridolfo habe eine große Werkstatt von vielen jungen Leuten gehalten, welche dann sehr tüchtig ausfielen, Diese im Bildnis, Jene im Fresko, Andere in der Tempera und im hurtigen Malen von drappi (Pannern u. dergl.); in wenigen Jahren sandte er mit großem Gewinn Unzähliges nach England, Deutschland und Spanien; unter diesen Gehilfen befand sich auch Antonio del Cerajuolo, der früher als Schüler des Lorenzo di Credi trefflich und sehr ähnlich porträtieren gelernt hatte. Frägt man nun, wessen Bildnisse diese für den auswärtigen Absatz bestimmten dürften gewesen sein, so wird am ehesten auf Celebritäten geraten werden können, für welche ja der italienische Kupferstich noch gar nicht sorgte.***) Um zu einer mittleren Anschauung des höhern Standes als solchen zu gelangen, muß man warten bis auf Angelo Bronzino, d. h. bis auf das politisch stillgestellte Florenz; die letzten laut räsonnierenden Menschen lernt

*) Vasari IX, 102, Vita di Franciabigio.

**) Vasari XI, 284, Vita di Ridolfo Ghirlandajo, wozu VIII, 132, Vita di Domenico Puligo.

***) Man beachte z. B. beim Anonimo (Notizia ꝛc. ed. Frizzoni) Worte wie die folgenden: „Das Bildnis des Sannazaro ist von der Hand des Sebastiano Veneziano (del Piombo), gemalt nach einem andern Bildnisse," d. h. Sebastiano und Sannazaro hatten einander vermutlich nie gesehen; ein Kupferstich vom Range eines solchen von Albrecht Dürer würde die gemalte Wiederholung wohl entbehrlich gemacht haben.

man ohnehin nicht durch florentinische Maler kennen, sondern durch Tizian, nämlich in dem Filippo Strozzi und dem Varchi der Wiener Galerie: diese haben noch die florentinische Unruhe, den Tendenzgeist und Thatendrang einer nervösen, dem Ausleben zugeneigten Generation. — Rom, mit seinem in jeder Beziehung außerordentlichen Dasein, gewährt keinen Durchschnitt, und erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird man durch das Buch des Baglione — weit mehr als durch öffentlich sichtbare Werke — mit einer auffallend großen Anzahl von römischen Porträtmalern vertraut gemacht. Einen zugänglichen Ahnensaal gewährt heute, soweit unsere Kunde reicht, nur Palazzo Colonna.*) — Ob sich für Neapel irgend ein Forscher rühmen kann, einheimische Porträte der großen Zeit anders als sehr vereinzelt gesehen zu haben (während es an guten und selbst vorzüglichen Porträtskulpturen nicht fehlt), wissen wir nicht. Als Polidoro da Caravaggio nach der Verwüstung Roms 1527 gen Neapel floh,**) war er anfangs dem Hungertode nahe, „indem der dortige Adel sich überhaupt wenig um treffliche Leistungen in der Malerei kümmerte . . . man schätzte ein tanzendes Pferd höher als einen Solchen, welcher gemalten Gestalten das Aussehen des Lebens verlieh." Auch über die Bildnismalerei im damaligen Siena wird es schwer sein Auskunft zu erhalten; noch am Anfang des Jahrhunderts, als Sodoma hier erschien, wurde er ganz besonders dafür in Anspruch genommen,***) allein der bürgerliche Zustand, bis auf die Einverleibung in den Staat von Florenz, war dann ein derartig zerrissener,†) daß — neben einer sehr mächtigen kirchlichen und monumentalen Kunst — gerade das Bildnis für Haus und Familie bald völlig ausbleiben konnte. Von Sodoma, dem Urheber so zahlreicher höchst lebensvoller Köpfe auf Altarbildern und in Fresken, wird mit Ausnahme der Selbstporträte in den Uffizien und in Monteoliveto wenig mehr bekannt sein als die vortreffliche Halbfigur eines Mannes mit demonstrierender Linken auf schönem landschaftlichem Grunde (Pal. Pitti), denn das ausgezeichnete Bild der Dame in grünem Kleid, welches in der Städel'schen Galerie

*) Seither haben bei der Auktion der Kunstsachen und Altertümer des Hauses Orsini (im Palazzo Savelli, Frühling 1896) die Ahnenbilder, allerdings meist erst aus dem vorigen Jahrhundert, Preise bis zu 300—400 Lire erzielt, laut Tagesblättern. Eine Marmorstatue der Diana, von Bernini, ging zu 20,000 Lire ins Ausland. Dies gehört nicht hieher und mag nur als deutliches Zeichen der Zeit mit erwähnt werden. Von einem Ahnensaal in Neapel, bei einer hohen alten Familie, haben wir nur mündliche Kunde.

**) Vasari IX, 63, Vita di Polidoro.

***) Vasari X, 177, Vita di Beccafumi.

†) Eine merkwürdige Uebersicht dieser Händel im Kommentar zu Vasari XI, 170, Vita di Sodoma.

zu Frankfurt ihm beigelegt wird, möchte eher von Dosso Dossi herrühren. Wie es sich mit der Porträtmalerei in den übrigen Städten von Toscana verhielt, ist bei dem Schweigen Vasaris, der beim 16. Jahrhundert selbst für sein Arezzo kaum etwas meldet, schwer zu sagen, obwohl die stattlichen Wohnungen und Paläste und auch die Landsitze unmöglich ohne alle Bildnisse zu denken sind.

Erst nördlich vom Apennin spricht unser Gewährsmann hie und da auf einmal vom Porträt wie unter der Voraussetzung, daß es eine übliche Sitte sei. In Ravenna kennt er schon den braven Luca Longhi, welcher sehr schöne Bildnisse schafft „nicht nur für die Stadt, sondern auch für auswärts," und dieser ist auch in seinen bereits manieristischen Kirchenbildern nicht arm an vortrefflichen individuellen Köpfen.*) Girolamo Marchesi von Cotignola in der Mark, von welchem es ansehnliche Kirchenbilder giebt,**) erscheint doch, um sein Leben zu gewinnen, auf Porträte angewiesen und arbeitet hauptsächlich in Bologna, auch wohl in Mailand, dann in Rom und endlich in demselben Neapel, das den Malern so ungünstig war, hier aber schon in Dürftigkeit, weil es bald keine Porträte mehr zu malen gab; er starb dann in vorgerückten Jahren zu Rom. Von Innocenzo da Imola kannte Vasari zwei vorzügliche Kardinalsbildnisse. In Ferrara ist, neben dem Porträtisten des Hofes Dosso Dossi zwar von Garofalos Bildnissen kaum eines zu sehen, auch war derselbe beständig mit großen Altarwerken, mit Andachtsbildern und auch mit wichtigen Fresken beschäftigt gewesen; dafür aber ging von seiner Werkstatt***) Girolamo da Carpi aus, welcher auch noch Schüler der venetianischen Kunst wurde, und hier lernt man schon den Lebenslauf eines eigentlichen Porträtmalers kennen; er beginnt damit in Bologna jung und arm und um seinen Vater unterstützen zu können, gelangt bei Adligen in Gunst, studiert dazwischen auch in Modena nach Correggio und malt dann wieder in Bologna, u. a. das Bildnis eines vornehmen jungen Florentiners; hierauf in Ferrara entstehen außer Nebensachen nur noch Porträte, und als am Hofe des Herzogs Ercole II. Tizian erschien und den Herzog malte, bekam Girolamo „wie zur Probe" das Bild zu kopieren, was ihm bis zur Täuschung geriet, und hierauf ging diese Kopie, als „löblich" (und höchst wahrscheinlich, fügen wir hinzu, als eigenhändiger Tizian) an den königlichen

---

*) Ueber Longhi als Bildnismaler handelt umständlich Armenini, De' veri precetti della pittura, p. 190. — Dazu Vasari XIII, 14, Vita di Primaticcio.

**) Vasari IX, 90, Vita di Bagnacavallo.

***) Vasari XI, 232—236, Vita di Garofalo.

Schwager nach Frankreich. — Für Mailand ist hier nur vorläufig die ziemlich große Anzahl vorhandener Bildnisse festzustellen, wenigstens bis zum Beginn der allertrübsten Zeiten (mit den 1520er Jahren). An Lionardo selbst wird noch angeknüpft mit dem jedenfalls höchst merkwürdigen angeblichen Porträt des Kanzlers Morone (Galerie Duca Scotti), während der Charles d' Amboise (Louvre) jetzt einem Nachfolger, dem Halbvenetianer Andrea Solario beigelegt wird; das Uebrige verteilt sich, abgesehen von den Zurückgebliebenen wie Bernardino de' Conti und Ambrogio de Predis, auf die jetzt sehr hoch geltenden Namen Giovanni Boltraffio (gest. 1516, welchem man heute die Belle Féronnière des Louvre zuschreibt) und Marco d'Oggionno (gest. 1530); dann auf Cesare da Sesto (gest. nach 1523) und wohl auch auf Giampietrino, der meist nur für ideale Halbfiguren bekannt ist; dagegen kommen Luini und Gaudenzio nur für die zum Teil sehr mächtigen Stifterporträte ihrer Kirchenmalereien in Betracht.

Dies alles aber steht weit zurück nicht nur neben Venedig selbst, sondern auch neben der Praxis des Bildnismalens und der bis weit in den Bürgerstand verbreiteten Sitte des Bildnisbesitzens in der ganzen Terraferma von Venedig, in den Städten von Friaul bis Bergamo. Und wenn man bedenkt, daß das ganze Gebiet unter der milden und geliebten Herrschaft des heil. Marcus vielleicht seine besten, wenigstens seine ruhigsten Zeiten erlebt hat, da die Familien auch in Gestalt der bildlichen Erinnerung ihr Wohlergehen aussprechen konnten, so schimmert uns ein Zustand entgegen beinahe wie der von Holland im 17. Jahrhundert, da die Porträtmaler kaum zu zählen sind und ihre Werke als ein selbstverständliches Phänomen wirken. Die Meister sind teils Schüler oder Nachahmer und Verehrer des Giovanni Bellini, teils solche, die irgendwie von Giorgione oder schon von Tizian gelernt hatten, an ihrer Spitze der große Trevisaner Lorenzo Lotto (1476/77 bis 1555/56); Paris Bordone, von ebendort gebürtig und durch ideale Malereien sowohl als durch prachtvolle Bildnisse in allen großen Galerien berühmt, kam doch etwa nach seinem Treviso zurück, um dort Fassaden zu malen und gute Ortsbekannte zu porträtieren, deren fünf mit ihren sonst ganz obskuren Namen aufgezeichnet werden,*) und dies bevor er wieder an den französischen Hof ging, um dort „viele Porträte von Damen" zu schaffen. In Udine lernte Vasari,**) bei denselben guten Leuten, welche ihm die besten Notizen über die Maler von ganz Friaul gaben, Porträte von Sebastiano

*) Vasari XIII, 48, Vita di Tiziano.

**) Vasari IX, 31, Vita di Pordenone.

Florigorio kennen, welcher dergleichen viele malte, „schön und sehr ähnlich.“ Nach Westen hin ist dann Verona um diese Zeit eine viel mächtigere Stätte des Bildnismalens, als man insgemein annimmt. Abgesehen von den edel energischen Persönlichkeiten der Heiligen auf den Gnadenbildern, man darf wohl sagen, dieser ganzen Schule, gab es einst z. B. von Francesco Carotto (1470—1546), noch bevor er das große, wunderbare Altarbild von S. Fermo malte, eine besondere große Reihe von Arbeiten, namentlich Porträte, welche sämtlich verschwunden sind.*) Dessenungeachtet und trotz der etwas abgelegenen Gegend soll ihrer hier wenigstens Erwähnung geschehen, weil es gut ist, hin und wieder von den Schicksalen der Kunstwerke, auch von den bloß vermutlichen, zu reden. Im Dienste des Marchese Guglielmo von Monferrato in Piemont schuf Carotto zu Casale den ganzen Freskenschmuck der Hofkapelle, nämlich biblische Geschichten, samt dem Altarbild, dann in den Räumen des Schlosses Verschiedenes, die Malereien des ganzen Chores von S. Domenico, wo der Marchese sich sein Begräbnis erkoren hatte — sodann das Bildnis desselben, dasjenige der Marchesa, viele Bilder, welche nach Frankreich gingen, die Porträte des ältesten Knaben des Hauses, die der Töchter und die sämtlicher Hofdamen — ob einzeln oder in Gruppenbildern, wußte wohl schon Vasari nicht, welcher kaum selbst nach Casale gelangt sein wird. Die damalige Kunst schafft manchmal wie die Natur enorm ausgiebig, damit die Gattung sich erhalte, wenn so vieles und großes Einzelnes untergeht, und nun ist Carottos Ruhm wenigstens durch die Altarwerke in Verona und anderen Orten gerettet**) auch über die Schicksale des Hauses von Monferrato hinaus. Dieses, welches eine Linie der Paläologen von Konstantinopel war, starb schon 1533 im Mannesstamm aus, und die Gonzagen von Mantua als Erben erhielten 1536 durch den Entscheid Karls V. das schöne Gebiet; Herzog Federigo aber könnte die beweglichen Kunstwerke, darunter die Porträte, wohl nach Mantua genommen haben, wo sie dann wahrscheinlich mit so vielem anderm Herrlichen bei den Greueln des 18. Juli 1630 (Einnahme durch Altringer) ihren Untergang fanden. Noch in Carottos Nachlaß aber befand sich sein Meisterwerk, das Bildnis eines bejahrten Kriegers, und von seinem Bruder Giovanni gab es u. a. namhafte Bildnisse derselben kunstliebenden Familie della Torre, welcher man das berühmte eherne Denkmal

*) Vasari IX, 174—186, Vita di Fra Giocondo.

**) Im Museum zu Verona erwähnen wir hier gerne das Altarbild der drei prächtigen Erzengel Raphael, Michael und Gabriel, wo so andächtig bescheiden Tobias mitgeht, ein vornehmer veronesischer Knabe; in der Ferne die Türme der Stadt.

in S. Fermo und ein ausdrucksvolles Doppelporträt von der Hand des Lorenzo Lotto (National Gallery) verdankt. Von Paolo Morando, genannt Cavazzolo (1486—1522), der in herrlichen Kirchenbildern dem Carotto nicht nachsteht, für das Publikum aber meist ein obskurer Name bleibt, sieht man in Dresden jenen älteren Herrn in reicher Pelzschaube und Barett, einen Rosenkranz in der Linken, mit edlem Ausdruck, nicht ohne einen Zug von Bekümmernis; in der Galerie von Bergamo jene nicht mehr ganz junge, aber ansprechende Dame in reicher Tracht, und für beide Bilder würde man sich die berühmtesten Taufen gefallen lassen. Von dem Veroneser Francesco Torbido, genannt il Moro, welcher schon vorwiegend Porträtmaler war, beschreibt Vasari (a. a. O., S. 182) nicht weniger als neun Bildnisse, darunter das des großen Arztes Fracastoro und zwei des Architekten Sanmicheli; ein unbezahlt gebliebenes hatte der Maler in einen Viehhirten umgeändert (Porträte in München und Neapel). Torbidos Schüler Orlando Fiacco (a. a. O., S. 186), ein sehr tüchtiger Porträtist, von welchem vielleicht Einiges jetzt unter berühmteren Namen geht, malte u. a. den Kardinal Caraffa, als derselbe bei seiner Rückkehr aus Deutschland im Bischofshof des vieldurchreisten Verona bei Fackelschein zu Abend speiste, und diesen malte er verstohlen; sodann den Kardinal von Lothringen auf seiner Reise vom Konzil von Trient nach Rom; ferner zwei Bischöfe von Verona, einen gelehrten Domherrn, veronesische Grafen, deren Gemahlinnen, einen Governator der Stadt, endlich den großen Andrea Palladio. Von Domenico Brusasorci enthält der große Saal in jenem Bischofshof oben, über großen Landschaften, wie hinter einer Balustrade, ringsherum in Fresko gemalt, je zu zweien, die sämtlichen alten Bischöfe und großen Theologen von Verona, freie Schöpfungen, aber (nach den Photographien zu urteilen) gewiß auf lauter Studien aus dem Leben beruhend.

Mit Brescia betritt man dann das Gebiet des großen Moretto (Alessandro Buonvicino, 1498—1554) und seines Schülers Giovan Battista Moroni (gest. 1578), eines Bergamasken, welcher sich zwischen seiner Heimat und Brescia teilt, und diese stellen in der Bildnismalerei eigene große Stile vor und werden weiterhin öfter zu erwähnen sein. Welche mittelitalienische Stadt von der Bedeutung von Brescia oder Bergamo würde auch nur von ferne mit solchen Bildnissen aufrücken können? Und wie viel mehr ist heute Moroni gesucht als z. B. Bronzino selbst mit seinen besten Leistungen? Wenn aber bei Moretto dem Vasari sogar Rafael einfällt*) und wenn er

*) Vasari XI, 264, Vita di Garofalo.

glaubt, Moretto würde demselben in den Bildnissen noch näher gekommen sein ohne die große örtliche Entfernung, so wollen wir den Vergleichungspunkt zwar nicht näher zu bestimmen suchen, weil der Sinn Vasaris kaum genau zu treffen wäre; was indes bestehen bleibt, ist ja doch die hohe Wertschätzung.

Bergamo hatte außerdem seinen Andrea Previtali (gest. 1525) gehabt, welcher wenigstens in den Stifterporträten auf Hausandachtsbildern dem geistigen und leiblichen Typus seiner Heimat so manches köstliche Denkmal gestiftet hat; es besaß seinen Giovanni Cariani, Schüler des Palma Vecchio und heute einer der beliebtesten Ersatznamen bei Werken verschiedener Art, welche man nicht mehr dem Giorgione beizulegen wagt, und unter welchen sich auch vorzügliche Porträte befinden. (Mehrere in der dortigen Galerie, auch im Privatbesitz.) Endlich gehören von den Bildnissen verschiedener Stile aus dem langen Leben des Lorenzo Lotto gewiß auch manche seinem Aufenthalt in dem schönen Bergamo an. Einige davon finden sich jetzt in der Brera zu Mailand beisammen, darunter eine noch junge Dame von edlen und sehr ernsten Zügen; ein klug lauernder junger Mensch im Kleide von gestreiftem Stoff ist in der Munizipalgalerie (Giardini pubblici); weit nach Rom (Galerie Borghese) ist geraten das Kniestück eines stattlichen Mannes, dessen Hand auf einem Tische mit welken Blumen und einem kleinen Elfenbeinschädel ruht. Aus der National Gallery wird nochmals zu erwähnen sein das lebensvolle Doppelporträt della Torre und aus Hamptoncourt der berühmte Altertumssammler Odoni. In Bergamo aber besitzt die Galerie u. a. noch das Porträt einer ächten gemütlichen Lombardin aus dem Hause Grumelli. Weshalb man endlich noch jetzt die berühmten „drei Lebensalter" des Pal. Pitti mit Lermolieff dem Lotto nehmen und dem Giorgione geben sollte, leuchtet uns längst nicht mehr ein. Es sind drei herrliche Porträthalbfiguren, Greis, Knabe und Mann, durch ein Notenblatt in der Hand des Letztern flüchtig an die venetianischen Musikbilder angeschlossen, wie solche wohl von Giorgione aber auch von manchen Andern so gerne gemalt wurden; wenn nun eine Zeit wie die der mediceischen Ankäufe venetianischer Bilder, da Giorgione so ungemein hoch stand, sich dennoch mit der bescheideneren Attribution auf dessen (damals sonst so wenig bekannten) Nachfolger Lotto begnügte, so wird sie wohl ihren Grund dafür gehabt haben.

Wie weit sonst noch in Oberitalien die Uebung des Porträts eine bedeutende Quote im Leben erreicht haben kann, muß hier dahingestellt bleiben. Genua z. B. mit seinen mächtigen Familien und seinem Reichtum scheint in

der Malerei überhaupt vorwiegend von fremden Kräften, im 14. Jahrhundert von toskanischen, gelebt zu haben; seine neuere Kunst beginnt im 15. Jahrhundert mit den Fresken eines Justus de Allemagna, dann mit starken Anleihen von der Lombardie her, namentlich von Pavia, sowie mit teuren Ankäufen flandrischer Bilder, und später hat Van Dyck hier weit die größte Macht im Bildnis geübt. Zwischen hinein hätte Andrea Doria, seitdem er (1529) zur sicheren Obermacht gekommen, in seinem neuerbauten Palast gewiß gerne die Bilder seiner Ahnen gesammelt, wenn solche vorhanden gewesen wären; dafür mußte ihm jetzt Perin del Vaga in der prächtigen „Galeria" zwölf alte Helden des Hauses Doria als Idealgestalten wieder erwecken; riesig groß und deshalb sitzend, indem die Wand für Stehende zu niedrig gewesen wäre; in kriegerischem und zwar fast alle in antikem Kostüm; lebhaft bewegt wie in heftigem Gespräch: vielleicht der mächtigste Eindruck, der von irgend einem Schüler Rafaels ausgegangen. Auch ein Ahnensaal, aber von seltsamster Art, und sehr wahrscheinlich unter Andreas besonderem Machtgebot so und nicht anders entstanden.

Die große definitive Gestaltung des modernen Porträts, welche nun von Italien ausgeht, ist ein Zweig desjenigen Stiles, welchen man den klassischen nennt. Sie geht durch die nämlichen Meister vor sich, welche zugleich Historienmaler sind, auch sehr große und ruhmvolle, denn die Kunst bildet damals noch ein Ganzes. Das Porträt nahm Teil an allen Mitteln, Wirkungsweisen und Erfahrungen, welche die große Malerei der Fresken, der Gnadenbilder, der historischen und mythologischen Erzählung ꝛc. jetzt mit sich führte, und für Lichtwirkung, perspektivisch schöne Wendung u. a. m. waren schon einfache Madonnen eine wichtige Lehre. Besäßen wir aus den großen ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts selbst nur noch die Porträte, so wäre schon aus diesen auch auf eine starke allgemeine Veränderung in der damaligen Kunst zu schließen. Es ist dieselbe Mächtigkeit der Erscheinung durch Vereinfachung und Koncentration, dabei aber waltet auch derselbe geheimnisvolle Sonnenschein, der als höhere Gabe jenen kurzen Decennien geschenkt gewesen ist.

Von dieser großen allgemeinen Wandelung, welche sich beinahe genau um den Jahrhundertswechsel vollzieht, ist nun Ein Punkt zu nennen, welcher mit den Schicksalen der Bildnismalerei in besonders nahem Zusammenhang steht. Zunächst *schwindet* nämlich aus der heiligen und historischen Kunst

jenes unendlich reiche Individualisieren des 15. Jahrhunderts,*) welches die neue Zeit muß als Schranke empfunden haben, oder es lebt weiter in einer sehr erhöhten Gestalt, mit starker Auswahl, getragen durch einen neuen Willen. Dies Individualisieren im neueren Sinne ist nun in einigen Malereien des großen Stiles näher zu verfolgen, weil es zugleich über Neigung und Fähigkeit der betreffenden Meister für das Porträt Kunde geben kann. Nur sind es dort freigewählte Menschengebilde, hier gegebene.

Die Apostel in Lionardos Abendmahl, ob man sie nun in der Ruine des Originals oder in alten Kopien oder Zeichnungen betrachte, müssen das ins Große und Mächtige gesteigerte Individuelle in einer sonst unerhörten Weise geoffenbart haben; den Christus in der Mitte aber hat man stets bereitwillig für unabhängig von irgend einer irdischen Anregung gehalten. Und wenn derselben Macht und Größe noch irgend ein anderer in seinen Charakteren nahe gekommen ist, so war es Fra Bartolommeo, und bei ihm tritt das Phänomen in einer ganzen Reihe von Werken und völlig rein zu Tage.

MichelAngelo hat nie Porträte nach dem Leben malen wollen, und man muß es auch damals nicht von ihm verlangt haben, als die ganze vornehme römische Prälatur und Litteratur seinen Umgang suchte: „er sträubte sich dagegen, das Lebendige ähnlich darzustellen, wenn es nicht von unendlicher Schönheit war.“*) Aber auch das freie Schaffen individueller Züge wurde ihm, wie es scheint, nicht leicht, und es ist der Mühe wert, das Gewölbe der sixtinischen Kapelle nach dieser Rücksicht hin zu durchforschen. Vollkommen und sehr mächtig individuell in Zügen, Gestalt und Tracht sind nur die Propheten und Sibyllen, und, zarter durchgeführt, auch die je zwei jugendlichen oder kindlichen Gestalten, welche denselben unmittelbar beigegeben sind. In den erzählenden Bildern der Genesis ist das Haupt des GottVater ein großes neues Postulat idealer Art (gegenüber z. B. den GottVaterbildungen der bisherigen florentinischen Kunst), und einmal gelang dem Meister, als er den Adam im Augenblicke der Belebung malte, jene erstaunliche Vereinigung hoher Schönheit mit einem ganz bestimmten Individuellen. Wer kann sagen, welche Gebilde an seinem inneren Auge vorübergingen, bis der ihm und

*) Vielleicht streift man hier an einen sehr viel größern Thatbestand der italienischen Geistesgeschichte, dessen Untersuchung wir bei weitem nicht mehr wagen dürfen. Das deutliche Abnehmen und Schwinden des im Quattrocento so überreich gewesenen Individuellen aus der Malerei war wohl nicht bloß ein kunsthistorisches Faktum.

*) Vasari XII, 272, Vita di MichelAngelo.

jetzt völlig gemäße jugendliche Urtypus der Menschheit vor ihm erschien? In den übrigen Gestalten dieser Erzählungen hat man es größtenteils mit einer Anzahl bereits feststehender Typen in nicht großer Variation zu thun, und es genügt, Bilder wie Noahs Opfer und die figurenreiche Sündflut durchzusehen, um sich hievon zu überzeugen. Nun sind es vorwiegend nackte Gestalten, und in solchen hatte noch Signorelli den Eindruck hervorgebracht, als sei von Kopf bis zu Fuß jedesmal eine Individualität durchgeführt, hiemit aber vergleiche man nun MichelAngelo und seine Köpfe. Ein Mehr oder Weniger des Individuellen und des bereits Konventionellen lebt dann, mit mehr oder weniger Aufwand und Hingebung, in den begleitenden, sogen. dekorativen Figuren; eher derb und gleichgültig erscheinen die einzelnen Kinder, welche Schrifttafeln tragen, und die Gruppen von je zwei Kindern in Steinfarbe an den Pfosten der Throne machen in den Gesichtszügen überhaupt keine Ansprüche; ungleich viel mehr war dem Meister gelegen an den zwanzig großen sitzenden „Sklaven," welche er, wie wir glauben, erst nach einem schon ohne sie vollständigen und gutgeheißenen Gesamtprojekt, also nachträglich hat einbedingen können. Dieselben haben in ihrer Körperlichkeit und in ihren lebendig gewendeten, perspektivisch wunderbar reichen Stellungen stets als eine der höchsten Leistungen MichelAngelos gegolten, allein mit Ausnahme Weniger, welche sich dem Typus des Adam nähern, sind es eher vulgäre, nach einer gewissen kräftigen Fülle ausgewählte Physiognomien. Die metallfarbenen Ignudi, je zu zweien symmetrisch über den einschneidenden Gewölbekappen, wirken nur durch den kräftigen, elastischen gesamten Umriß der Leiber. Neues endlich, wenn auch in fast flüchtiger Ausführung, am Schluß der gewaltigen Arbeit offenbar rasch und in Einem Zuge hingemalt, bieten die „Vorfahren Christi" in den Wandlunetten und an den Gewölbekappen; hier, so scheint es, hat der Meister ruhende Gruppen römischen Volkes und namentlich auch Campagnolen in großer Menge auf die Auswahl hin angesehen und nun bei Mann und Weib, Kind und Greis Eindrücke einer zum Teil unmittelbaren Wirklichkeit walten lassen; es ist MichelAngelo als grandioser Genremaler.

Bei Rafael wäre kein Ende zu finden, wenn nicht nur seine eigentlichen Porträte, sondern auch sein hohes Schiedsrichteramt über Idealismus und Individualismus in der Historienmalerei geschildert werden müßten. Eine reiche kunsthistorische und ästhetische Forschung hat uns jedoch diese Mühe abgenommen, wenn auch die Resultate nicht durchweg übereinstimmen. Zunächst ist es ein solcher Adelstitel, durch Rafael dargestellt worden zu sein,

daß stellenweise noch immer um die Fragen gestritten wird: welche einzelne Menschen der Vergangenheit sind mit diesen oder jenen Gestalten gemeint? welche bestimmten Menschen aus Rafaels Gegenwart sind für deren Züge benützt? und wen stellen die ausdrücklich als Zeitgenossen mit Abgebildeten im Einzelnen vor? Und nun führt schon allein die Disputa del Sacramento ins Grenzenlose hinein, sobald man sich Rechenschaft davon giebt, daß dieselbe, neben allem anderen, was sie gewährt, auch noch einen großen dramatischen Moment ausmacht: die porträtmäßig realistisch gegebenen Assistenzen des 15. Jahrhunderts waren Zuschauer und Zuhörer gewesen, hier dagegen sind alle innerlich und äußerlich bewegt, und erst in dieser Bewegung kommt das nunmehrige Erhöht-Individuelle vollständig zum Worte. Und aus dem endlosen Reichtum dieser vatikanischen Säle beachte man noch Eines: in drei Bildern der Sala di Eliodoro tritt das damalige Papsttum, Julius II. und Leo X. mit Gefolge, in das Geschehen uralter Wunderhistorien ein, und der Beschauer empfindet das Aufeinandertreffen der beiden Welten gar nicht als Konflikt, weil auch die Zeitgenossen so völlig naiv wie die Uebrigen sich geberden und ebenso großartig gebildet sind; auch das geistliche Gewand und die herrliche weltliche Tracht der Zeit selbst wirken gegenwärtig so, als gehörten sie in dieses Dasein hinein. Wie ganz anders spricht diese neue Welt als selbst die vorzüglichsten Ceremoniendarstellungen des 15. Jahrhunderts mit ihren so zahlreichen Köpfen aus der unmittelbaren Wirklichkeit.

Auch anderswo bietet sich reicher Anlaß, die neue Stellung des erhöhten, auserwählten Individuellen gegenüber vom Individuellen des 15. Jahrhunderts auf sprechende Weise klar zu machen. Wer in Florenz sich einige Muße gönnen kann, wird nie zu oft jene große Parallele verfolgen zwischen den bildnisreichen Erzählungen des Domenico Ghirlandajo im Chor von S. Maria Novella und den Meisterwerken des jugendlichen Andrea del Sarto in der Vorhalle der Annunziata, den Scenen aus der Legende des heil. Filippo Benizzi und besonders denen aus dem Marienleben. — Nur zu bald freilich hat in Mittelitalien das massenhafte Schnellmalen alles Gleichgewicht in diesen Beziehungen verloren und sich mit zusammengerafften Typen begnügt, welche teils aus Eindrücken der großen Meister, namentlich des MichelAngelo, teils aus verhältnismäßig wenigen Modellerinnerungen stammten, und in der sogen. römischen Schule könnte man diese stets wiederkehrenden Typen sogar an den Fingern herzählen. Bei den entschiedenen Manieristen wird dann, vorzüglich in Nebenfiguren, dieser und jener einzelne Kopf auf einmal wieder zum eigentlichen Porträt, und nicht ohne Wehmut wird der Beschauer

sich solchen Partien des Bildes zuwenden und den längst entschwundenen Genius des 15. Jahrhunderts in der späten Erscheinung noch einmal begrüßen.

Von den Venetianern ist Giorgione in erzählenden Bildern laut der heutigen Kritik gar nicht und Palma bloß durch bescheidene Hergänge vertreten (Marien Heimsuchung, Galerie von Wien; Jakob und Rahel, in Dresden), Lorenzo Lotto fast nur in munter improvisierten Fresken (Kapelle Suardi zu Trescorre). Tizian aber scheute zunächst das Porträt im Andachtsbild und im Historienbild überhaupt nicht; der Madonna des Hauses Pesaro (Frari in Venedig) gab er, wundersam gruppiert und belebt, acht Personen der stiftenden Familie bei; in seinem (untergegangenen) großen Gemälde der Sala del Maggior Consiglio brachte er die schon oben erwähnten vielen und wichtigen Bildnisse von Zeitgenossen wenigstens als Assistenz einer Ceremonie an. Sonst aber war auch ihm das Gesetz der allgemeinen Belebung und Beteiligung solcher Anwesenden aufgegangen, und schon frühe, in den nicht günstigen Aufgaben seiner Fresken in Padua (die Heilung des Fußes durch S. Antonius; das zum Sprechen gebrachte Kind), und später vorzüglich in dem gewaltig umfangreichen Bilde von Marien Tempelgang (Akademie von Venedig) hat er diesem Gesetz durch Reichtum an Wendungen und Kontrasten nachgelebt, bis endlich mehr und mehr das Komponieren nach Licht und Farben all seinen besten Idealismus und Realismus, alles Ruhende und alles dramatisch Bewegte unter seine mächtige Obhut nimmt. In dem großen Ecce homo der Galerie von Wien müßte das ganze Bild umgestaltet werden, wenn dem Hauptpharisäer im Vordergrunde das flammende Scharlachrot von seinem Gewande genommen würde.

Den großen Lombarden aus der Nachfolge des Lionardo, dem Bernardino Luini und dem Gaudenzio Ferrari fehlt zwar jegliche Oekonomie, aber sie haben es wenigstens aufzuwenden! Der ideale Moment ist in heiligen Hauptfiguren oft von ergreifender Schönheit ausgesprochen und dabei umwogt von einer mächtigen individuellen Menschheit, welche an Rasse, an herrlichen Bildungen jedes Alters, an sonnigen jugendlichen Köpfen, an Trachten jedes Standes, an momentanem Ausdruck jedes Inhaltes stets neue Reichtümer offenbart. Der Beschauer mag selber den Schlüssel in die Hand nehmen und beginnen mit Luinis Fresko der Dornenkrönung in der Ambrosiana zu Mailand, wo zu beiden Seiten der pathetischen Gruppe die Vorsteher einer geistlichen Brüderschaft, stille Profilgestalten, knien.

Die Ausgiebigkeit des groß gebildeten und zugleich momentan lebendig gegebenen Individuellen hat allerdings auch im mittleren Oberitalien nach

den kurzen Jahrzehnten eines vollen Glanzes dem Konventionellen Platz gemacht, und doch ist sie hier nie so ganz erloschen wie bei Malern der sogen. römischen Schule, wo eine völlige innerliche Aushöhlung eintritt; sie behauptet sich noch nach Kräften bei Lanini (gest. 1580), und ein gänzlicher Manierismus ist überhaupt in Mailand nie zur Herrschaft gelangt. Bald erhoben sich dann auch hier Eklektiker wie die Kräftigeren vom (ursprünglich bolognesischen) Stamme der Procaccini und wie Crespi, genannt il Cerano, und mit diesen wird sich ja wohl die Aesthetik allgemach wieder einlassen dürfen so wie mit den Bolognesen. Kraft, Schönheit und Geist, auch in zeitlich bedingter Hülle werden sich, so lange die Werke vorhanden sind, noch späten Geschlechtern immer wieder zu erkennen geben.

In einer kurzen Uebersicht nicht nach Schulen, sondern nach dem allgemein vorherrschenden Wollen und Vermögen sind nun die Unterschiede zwischen dem Porträt des 15. und dem der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts klar zu machen. Wie weit das letztere ein neues Postulat des Künstlers oder des Dargestellten und seiner sozialen Schicht, wie weit es eine gemeinsame Aeußerung Beider ist, entscheidet der einzelne Fall. Genug, daß der Mensch jetzt in eine größere malerische Erscheinungsweise aufgenommen und umgedeutet wird. War bisher die feinste individuelle Treue das höchste Ziel des Malers gewesen, so treten jetzt die neuen Kunstmittel gleichberechtigt daneben und machen einen bisher ungeahnten Reiz des Anblickes möglich. Das allzu kleine Detail, das Zufällige, welches bisher rücksichtslos mitgegeben worden war, verschwindet mehr und mehr; die Ursache der Aehnlichkeit wird an einer anderen Stelle gesucht. Schon die neue Art der Mitwirkung des Lichtes und seines Einfalls verleiht der Stirn, dem Nasenansatz, den Kinnladen 2c. eine veränderte Bedeutung.

Eine Vorbedingung aller nunmehrigen Bildnismalerei ist das fast gänzliche Aufhören des Profils, wenigstens in den ausgeführten Bildern, denn in den Studien mag es sich durch seinen bestimmten physiognomischen Wert behaupten, und in der idealen Kunst lebt es als eine der möglichen ganz hohen Offenbarungen des Schönen von selbst weiter. Im Porträt hatte das 15. Jahrhundert am Profil wahrscheinlich nur deshalb in so vielen Fällen festgehalten, weil damals die Schaumünze über Gebühr den Ton angab. Für den nunmehrigen Hergang ist z. B. die mailändische Malerei belehrend, wo die Zurückgebliebenen, wie u. a. die sonst emsigen Bernardino de' Conti

und Ambrogio de Predis das Profil gerne beibehalten,*) während die Maler der Umgebung Lionardos zu den verschiedensten freien Anblicken übergehen; wenn aber Lionardo selbst in dem feinen und anmutigen fürstlichen Porträt der Ambrosiana (am ehesten Bianca Maria Sforza, welche die zweite Gemahlin des Kaisers Max I. wurde) das Profil beibehielt, so möchte dies etwa damit zu erklären sein, daß das Bild mit anderen, schon vorhandenen Profilbildnissen Reihe bilden mußte. Daß viel später noch Tizian dem König Franz I. in dem farbenprächtigen Porträt des Louvre die Profilrichtung gab, hing ohne Zweifel daran, daß er nach einer Schaumünze arbeiten mußte, weil er den König nie sah; ebenso verfuhr er mit jener Halbfigur des Giovanni dalle bande nere (Uffizien), mit bloßem Haupt, im Harnisch, diesmal wohl, weil das ihm vorliegende Dokument, eine Totenmaske, ihn irgendwie dazu veranlaßt haben wird. Sonst aber war eine Zeit gekommen, da man beide Augen und den freien Reichtum des Blickes verlangte.

Die erste unmittelbar in die Augen fallende Neuerung aber ist die Vergrößerung des Maßstabes, welche allmählich, jedoch unwiderstehlich eintritt, da sich auch in der übrigen Malerei der Maßstab der Figuren steigerte. Wenn nun mindestens die Lebensgröße festgehalten wird, in Verbindung mit dem neuen Werte des Lichtes, so bildet sich ein Bewußtsein und eine Betonung der entscheidenden Formen, dessen was man im Bilde zu geben habe, in Verbindung mit einer Unbefangenheit, wie die Vorgänger sie nicht gekannt hatten, und auch mit einer schnellern Ausführung. Gewiß kann man selbst in der Miniatur noch ein sehr großer Kolorist sein, aber Licht und Farbe drängen doch von sich aus auf den größern Maßstab hin. Soweit kommt es allerdings noch lange nicht, daß diese Beiden ein menschliches Angesicht nur zum Schauplatz und Vorwand nehmen, um daran ein selbständiges Gaukelspiel aufzuführen, indem den Italienern das Gemaltwerden offenbar eine sehr ernste Sache war.

Wie im Uebrigen, auch in der zartern, glattern Ausführung, so bildet wiederum hier Lionardo mit seiner Nachfolge unter den Mailändern den Uebergang. Selbst wenn man sich gefallen läßt, daß außer der Gioconda keines der ihm zugeschriebenen Bildnisse wirklich von seiner Hand, und daß sogar die Belle Féronnière des Louvre nur ein Boltraffio sei, so ist schon das erstere weltberühmte Bild darin lehrreich, daß man sich dasselbe nur sehr schwer in die volle Lebensgröße übergetragen denken könnte, daß es also

*) Eine Ausnahme, in der Galerie von Bergamo, das Jünglingsbrustbild des de Predis, von vorn.

höchst vollkommen in seiner deutlich geringern Größe gedacht sein muß. Der Goldschmied und die sog. Monaca im Pal. Pitti sind noch kleiner, und für beide werden in neuerer Zeit andere florentinische Urheber vorgeschlagen, für jenen Lorenzo di Credi, für diese u. a. Raffaellin del Garbo; doch ist die allerneueste Kritik für die Monaca auf Lionardo zurückgekommen, während dafür das berühmte Selbstporträt der Uffizien (dieses in Lebensgröße) angezweifelt wird.*) Rafaels Bildnisse des Angelo und der Maddalena Doni (Pal. Pitti), letzteres deutlich unter dem Einfluß des Gioconda entstanden, haben auch einen ähnlichen Maßstab wie diese. Von jenen Mailändern aber mag es genügen, des Boltraffio mit einer Reihe von Bildnissen ungefähr von dieser Kopfgröße zu gedenken; auch des Andrea Solario mit seinem einen Porträt, dem Mann mit der Nelke in der National Gallery, während (ebendort) das andere, der Christoforo Longono mit dem Datum 1505, sich schon der Lebensgröße nähert und ebenso sein Charles d'Amboise im Louvre; wiederum von kleinerm Maßstab und noch im Geiste des 15. Jahrhunderts, in der Brera, das originelle, noch jugendliche „Porträt eines Dottore." — In Venedig tritt die Lebensgröße gleich bei den mächtigsten Schülern des Giovanni Bellini ein, und wenn auch kaum eines von den Bildnissen, welche sonst auf Giorgione getauft waren, jetzt als richtig benannt gilt und selbst der Johanniterritter der Uffizien bezweifelt wird, so bleibt mindestens Palma Vecchio übrig, welcher zunächst in all seinen Hausandachtsbildern und deren Stifterporträten nach Kräften die Lebensgröße der ganzen Darstellung durchsetzte und in seinem mächtigen Selbstporträt (München, Pinakothek, mit dem Fell auf dem Rücken, über die Schulter schauend) dieselbe sogar beträchtlich überschreitet;**) eine wahre Prinzipienerklärung, da er in diesem Falle ja allein entschied; auch seine Frauenporträte in reicher Tracht und mehr als eines seiner Idealbilder, der venetianischen „Bella," überschreiten das irdische Maß. Von Tizian ist uns wenigstens kein Bildnis unter Lebensgröße bekannt, und öfter hat man das Gefühl einer nicht unbedeutenden Steigerung. Vollends

---

*) Bei diesem Anlaß mag es erlaubt sein, auf das Profilporträt Lionardos aus der Sammlung des Paolo Giovio hinzuweisen, welches sich in den verschiedenen Editionen seiner Elogia, Icones 2c. vorfindet; der Holzschnitt wird jedermann in Erstaunen setzen. Ebendort, und nicht minder unentbehrlich, A. del Sarto, Tizian, MichelAngelo u. A.

**) Von einem Selbstporträt des Giorgione, einem Brustbild, welches ebenfalls die natürliche Größe stark wird überschritten haben, ist uns nur eine nichtvenetianische Kopie des 17. Jahrhunderts bekannt, und diese bringt wenigstens das prachtvolle Herrscherhaupt deutlicher zur Anschauung als die alten Holzschnitte und Stiche. — Als sicheres Werk des Giorgione ist gegenwärtig anerkannt das Porträt eines jüngern Mannes, eine glänzende neue Erwerbung des Museums von Berlin.

aber findet sich eine starke und durchgehende Vergrößerung bei Sebastiano del Piombo in den Porträten seiner römischen Zeit.*) Da Vasari die Thatsache, so auffallend sie ist, weder meldet noch erklärt, so sind wir auf die Vermutung angewiesen, daß Sebastiano schon materiell den Geschmack derjenigen sehr großen, zum Teil geistlichen Herren getroffen habe, welche er malte; vielleicht handelte es sich auch um weite Wirkung in großen Räumen, nachdem das Porträt des 15. Jahrhunderts noch eine intime Sache und im Innersten des Hauses aufbewahrt gewesen war, und der nämliche Grund gilt wohl auch für mehrere Hausandachtsbilder desselben Meisters, welche ebenfalls in kolossalen Halbfiguren gegeben sind — mehr und mehr in schwerem Ton und steinernem Vortrag. Nun verträgt nicht jeder Kopf die abnorme Vergrößerung, wie schon die als S. Agatha mit einem Heiligenschein versehene Riesendame des Sebastiano (National Gallery) beweist, und es wäre höchst merkwürdig zu erfahren, wie er die Aufgabe gelöst haben mag in dem (längst verschollenen) Bildnis der berühmten Schönheit Giulia Gonzaga, welches man vergeblich hie und da nachzuweisen versucht hat, wie z. B. in dem eben genannten Bilde zu London, sowie auch in der großen sitzenden Dame mit grünem Kleide in der Städel'schen Galerie zu Frankfurt. Wer immer der Schöpfer dieses letztern, sehr wichtigen Bildes gewesen sein mag (vielleicht wäre auf Dosso Dossi zu raten), er hat den Konflikt zwischen den an sich ganz ansprechenden, aber nicht großen Zügen und der (vielleicht vorgeschriebenen) Kolossalität nicht lösen können. — Was dann als allgemeiner Brauch in ganz Italien übrig bleibt, ist eine nur um etwas gesteigerte Lebensgröße.

Weiterhin macht sich die häufigere Aufnahme der Hände in das Bild bemerklich. Das bloße Brustbild, im 15. Jahrhundert auch bei Einzelporträten von Fürsten die Regel, genügt jetzt angesehenen Personen nicht mehr, und die Uebrigen folgen dann nach. Eine neue Rechnung kommt hiemit schon in die Lichtverteilung des Bildes: Kopf, Hals und Schultern erhalten an den Händen eine große Konkurrenz; dann aber erwäge man die Wichtigkeit der Handgeberde bei diesem ganzen Volke und das früh entwickelte Gefühl für die Schönheit der Hände im Kirchenbild, zumal bei den Florentinern des 15. Jahrhunderts, sowie die erweisliche Pflege der Hand in den höhern Ständen, und man wird diese Neuerung in den Bildnissen eigentlich längst erwartet haben.**) Und von welcher gewaltigen Kraft dies nur eine kleine Anleihe

*) Verzeichnis der wichtigsten bei Woermann, Geschichte der Malerei, II, 598.

**) Kenner der Bildnismalerei des Nordens mögen feststellen, wie es sich von den Flandrern an mit der Aufnahme der Hände in die Porträte verhält, zumal bei Dürer, welcher

ist, würde z. B. derjenige inne werden, welcher sich die sämtlichen Hände, welche bei Rafael überhaupt vorkommen, nach Bildung und Ausdruck vergegenwärtigen wollte, was hier, wie auch bei Rubens, dem größten aller Händemaler, gar kein undankbares Unternehmen wäre, anzufangen etwa mit den fetten und dabei so edlen Händen im großen Bildnis Leos X. Und zwar giebt es damals noch nicht jene elegante Auswahl von bestimmten Motiven der Bewegung und des perspektivischen Anblickes wie in den Manschettenhänden der Porträtmaler Ludwigs XIV. und XV., sondern jeder Meister löst die Aufgabe frei von sich aus. Beide Hände in den verschiedensten Richtungen und Kontrasten, oder auch nur die eine Hand in jeder irgend zum Ganzen passenden Wendung können hier hohe Aufgaben sein und bald mehr dem Habituellen des dargestellten Menschen, bald mehr einem Ausdruck des Augenblickes entsprechen; auch die Handschuhe reden ihre eigene Sprache mit, sei es daß sie in der einen Hand gehalten werden oder angezogen sind, und bei Tizians jugendlichem „Homme au gant“ (Louvre) hat diese Bekleidung der aufgestützten Linken, während die Rechte bloß ist, längst als ein psychologischer Wink gegolten. Die hagere, nicht gewöhnlich gebildete Rechte Pauls III. liegt nicht umsonst so, wie sie liegt, auf dem untern Ende der prächtigen Stola (Museum von Neapel). Unter so vielen anderen sprechenden Handgeberden mag etwa noch ebenfalls bei Tizian die des Doktor Parma (Galerie von Wien) besonders zu nennen sein: durch die Art, wie die Linke den schwarzen, von der Schulter herabfallenden Gewandstreifen ergreift, ist ganz gewiß der ohnehin erreichten höchsten Aehnlichkeit noch als Letztes ein habitueller Gestus beigegeben, an welchem man den gewaltigen Doktor schon von Weitem kannte, und nun ist es vielleicht unter so vielen Arztporträten das schönste, welches die Welt trägt. Begonnen aber hatte das Jahrhundert mit den Händen der Gioconda des Lionardo, deren Bedeutung im Bilde und Schönheit an sich jedes weitere Wort der Erklärung entbehrlich machen.

Bisweilen macht sich jetzt auch ein eigentlicher Wille des Momentanen schon in der Wendung geltend, sogar in auffallender Weise. „Das Porträt des Messer Jeronymo Marcello in Rüstung, vom Rücken gesehen,

allerdings auch seinen früheren Aufenthalt in Venedig zu verraten scheint. Man prüfe z. B. in dem Oswald Krell von 1499 (München, Pinakothek) diese Pupillen von Antonellos Kraft, diese sprechenden Hände, nebst Aufbau, Format und Lichtverteilung des Ganzen, und nehme hinzu gerade diese Art des landschaftlichen Ausblickes. — Die Flandrer hatten schon von frühe an ihren Brustbildern gerne die im Gebet an einander gelegten Hände mitgegeben, beim vornehmen Prälaten wie beim Mönch, beim Fürsten wie beim reichen Bürger und bei der Dame. Hie und da halten die Hände ein Horenbuch.

bis an den Gürtel, und den Kopf umwendend, ist von der Hand des Zorzo da Castelfranco," d. h. des Giorgione — so lautet eine Notiz des Anonimo,*) mit welcher man sich begnügen muß, bis das verschollene Bild wieder zum Vorschein kommt; als Ersatz dafür mag einstweilen noch dem Giorgione das „Konzert" im Pal. Pitti gelassen werden, mit jenem beim Klavierspiel sich umwendenden Augustinermönch, dessen Blick ja niemand vergißt, der das Bild gesehen hat. Und nochmals muß erwähnt werden jenes Selbstporträt des Palma (München), wo die Wendung so höchst momentan, ja als Ueberraschung wirkt.

Frägt man weiter, bei welchen Malern und in welchen Gegenden die Porträtdarstellung bis zum Knie, sowohl stehender als sitzender**) Gestalten zuerst vorgekommen sei, so wird Venedig den stärksten Anspruch haben, indem man hier auch der Erzählung in reichen Kniefigurenbildern gewöhnt war. Gegenüber der Halbfigur, dem Hüftbilde war die Wirkung die einer größern Stattlichkeit, des stärkern Standeseindruckes schon durch das zunehmende Hochformat des Bildes, in dessen Raum nun der Kopf als Hauptlichtmasse höher emporrückt; auch wich man vielleicht damit der Vertraulichkeit aus, welche an der Halbfigur besonders dann haftete, wenn dieselbe nach bisheriger Sitte durch eine Brustwehr mit Teppich, Geräten oder Nebensachen abgeschlossen war. Erst das Kniestück verlangt und gestattet auch die volle Souveränetät in der Haltung der Hände, welche nun schon nicht mehr auf jene Brustwehr aufstützen können. Stehend oder leise vorwärts schreitend ist, im Museum von Neapel, das Kniestück des Kardinals Passerini gemalt; in der rechten Hand hält er eine offene Schrift, die Linke ist abwärts gesenkt. Wenn das Bild wirklich von Rafael ist, so bildet es den lehrreichsten Gegensatz zu seiner Halbfigur des Kardinals Bibiena, indem es, diesem gesprächigen und zugänglichen Herrn gegenüber, welcher noch sitzt und auf der Stuhllehne aufruht, einen kältern und behutsamern Prälatentypus vortrefflich wiedergiebt. — Im allgemeinen wird man die Hände niemals verlegen, aber auch niemals herausfordernd dargestellt finden; auch die Hand an die Hüfte gestützt, die Hand am Degengriff, das Halten von Handschuhen, von Briefen u. dergl. wird man in Italien nirgends anders als völlig unbefangen gegeben antreffen.

Von dem Porträt in ganzer Figur wird ausdrücklich gesagt, daß es von Tizian ausgegangen sei;***) im Jahre 1541 habe derselbe den Don Diego

*) Notizia d' opere di disegno 2c., ed. Frizzoni, p. 168.

**) „Infino alle ginocchia ed a sedere" — ist Vasaris Ausdruck, X, 128, Vita di Sebastiano Veneziano.

***) Vasari XIII, 33, Vita di Tiziano.

de Mendoza, spanischen Gesandten in Venedig, sehr schön „in piedi“ gemalt und damit den seitherigen Gebrauch aufgebracht, einige Porträte in ganzer Figur, als „ritratti interi“ zu malen. Nach vorherrschender Annahme wäre dies das Gemälde im Pal. Pitti, ein Herr völlig in Schwarz und daher eines hellern Grundes bedürftig, welcher durch eine Pilasteranlage und eine Balustrade mit Relief hervorgebracht wird, und der Gesamtumriß der Figur geht hiemit meisterhaft zusammen. Ebenfalls in ganzer Gestalt, fährt Vasari fort, malte Tizian den damals jungen Kardinal von Trient (Cristoforo Madruzzo), und dieses (doch wahrscheinlich erst 1548 in Augsburg entstandene) Bild befand sich noch in unsern Zeiten im Privatbesitz zu Trient. Nun giebt es jedoch von andern Meistern frühere wichtige Porträte in ganzer Figur, wie z. B. der brescianische Nobile mit dem Datum 1526 in der National Gallery, eines der frühesten Hauptwerke des Moretto, schon im Kontur leicht und angenehm, leise gelehnt an einen Hallenbau, in dessen Schatten die Beine gerückt sind; im freien und eleganten Stehen kriegerischer jugendlicher Gestalten aber hatte längst die venetianische Kunst auf Kirchenbildern ihre Proben abgelegt, als Giorgione seinen S. Liberale schuf (Altarbild von Castelfranco) und Palma seinen S. Georg (Bild in S. Stefano zu Vicenza).*) Ohne daß also Vasaris Datierung der Gattung buchstäblich zu nehmen wäre, wird doch am ehesten durch Tizian für große Autoritätspersonen die Darstellung in ganzer Gestalt in einigen Gebrauch gekommen und der Widerwille gegen das Darstellen von Schuhen und Stiefeln überwunden worden sein. Beinahe symbolisch wirkt der berühmte Karl V. der Pinakothek von München (1548): der Kaiser, in ganzer Figur, etwas vorwärts gewandt, im Lehnstuhl sitzend, mit den schwarzen Beinen auf dem scharlachroten Grund, als sollte der Beschauer bei dem Herrn des Occidentes etwa an dessen Podagra erinnert werden; die übrige schwarze Tracht hebt sich ab von einem Teppich, Säule, Balustrade und einem Ausblick in die Ferne. Von Philipp II. in stehender ganzer Figur ist das Original in Madrid, Werkstattwiederholungen finden sich im Pal. Pitti und an anderen Orten. — Von Giovan Battista Moroni sind dann, offenbar nach Morettos Vorbild, schon eine ziemliche Anzahl von angesehenen Herren und Damen aus Brescia und Bergamo in ganzer Figur stehend oder auch sitzend gemalt vorhanden, und zwar höchst meisterhaft.

---

*) Außerdem mag man sich, schon seit der großen alten Freskenzeit, der vielen in Einzeleinfassung gemalten Heiligen und Viri illustres in ganzer Figur erinnern, sowie auch derjenigen „Helden“ 2c., welche in Fassadenmalereien als Einzelfiguren vorkamen.

Von Reiterbildnissen, welche schon das frühe 15. Jahrhundert in monumentaler Anwendung (S. 164/165) gekannt hatte, wird man, da es keine siegreichen italienischen Fürsten und Condottieren mehr gab, kaum eines nachweisen können. Dafür besitzt das Museum von Madrid dasjenige des geharnischten Kaisers, ohne Begleitung, an einem Waldende dahersprengend, und über dieses Werk Tizians herrscht, was die malerische Behandlung betrifft, nur eine Stimme der höchsten Bewunderung; es soll Karl V. als Sieger von Mühlberg gemeint sein. — Erst spät im 16. Jahrhundert beginnen dann, so weit sie erhalten sind, die ehernen Reiterstatuen der kleinern Fürsten, und die gemalten Reiterbilder bleiben auch dann aus, und die italienische Malerei hat dieselben sogar im 17. Jahrhundert beinahe ausschließlich den Niederländern, Spaniern und Franzosen überlassen.

Die Bildnisgruppe in ihren verschiedenen Bedeutungen, als Familienbild, Gesellschaft, Musikkonzert ꝛc. wird nunmehr erst, seit dem Eintritt der Lebensgröße, zu einer großen Gattung, und die neue Wertung von Licht und Farbe bringt namentlich hier einen neuen Sinn in das Werk.

Schon im 15. Jahrhundert sind wir mehrfach der sehr merkwürdigen Erscheinung des Doppelporträts begegnet, welches kaum irgendwo ein Ehepaar, sondern etwa ein Brüderpaar oder nur zwei Männer darstellte, vereinigt durch irgend ein bedeutendes Verhältnis der politischen, gesellschaftlichen oder geistigen Welt. Neben solchen thatsächlichen Beziehungen Beider ergab sich für die Kunst auch eine malerische im Sinne des Kontrastes, d. h. des bedeutungsvollen Gegensatzes in Inhalt, Formen, Richtung, Beleuchtung u. s. w. Und jetzt folgen einige erlauchte Beispiele, mögen es auch (etwa mit Ausnahme späterer venetianischer Brüderpaare) vielleicht die letzten gewesen sein. In der Galerie Doria zu Rom stellte ein Bild von Rafael wie man lange glaubte die sprichwörtlich berühmten alten Juristen Bartolus und Baldus dar; die neuere Forschung hat ermittelt, daß zwei Dichter dargestellt sind, Agostino Beazzano und der auch im venetianischen Staatswesen verdiente Andrea Navagero, Bekannte Rafaels, und vielleicht war ein gemeinsamer Ausflug nach Tivoli, von welchem berichtet wird, der Anlaß zu diesem Bilde geworden. An der Eigenhändigkeit ist kaum ein Grund zu zweifeln, wenn sich auch geltend machen läßt, daß gerade bei Doppelporträten der Anlaß zu Werkstattwiederholungen oder Kopien nahe lag. Angesichts dieser beiden ausdrucksvollen, vortrefflich kontrastierenden und sympathischen Physiognomien mag man sich, beiläufig gesagt, die verschiedenen Gründe der Unmöglichkeit

eines solchen Gemäldes im heutigen hochgebildeten Europa deutlich machen, und man wird in vergnügliche Stimmung kommen. — Ganz anders wirkt ein berühmtes Bild der National Gallery, welches früher als „Cesare Borgia und Macchiavelli, gemalt von Rafael" von Hand zu Hand ging und heute dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben wird, ja in der einen Figur den letztern darstellen soll; der andere, sitzende Herr ist mit Hilfe eines berühmten Porträtes von Tizian leicht als Kardinal Ippolito Medici (gest. 1535) zu verifizieren. Er konversiert mit irgend einem Ratgeber oder Sekretär in dunkler Kleidung, und es handelt sich wohl um die Unterschrift auf irgend einer Briefschaft, welche durchaus keine Bulle zu sein braucht, dergleichen Sebastiano seit 1531 von Amtswegen mit dem Bleisiegel zu versehen hatte; dieser Ratgeber aber stimmt ohnehin nicht mit den sonst bekannten Zügen des Sebastiano, und Letzterer malte, als Ippolito in dem dargestellten Lebensalter war, längst nicht mehr aus dieser Palette, welche noch eine völlig venetianische zu sein scheint; bei Ippolito aber können Maler aller Herkunft aus- und eingegangen sein. Es sind Ungeschicklichkeiten in dem Bilde wie z. B. die fast gleiche Distanz dreier Hände voneinander, allein Charakter, Farbe und Licht sichern demselben einen hohen Rang.*) Wirklich von Sebastiano rührt, in der Galerie von Parma, das Porträt Clemens' VII. her; der Papst ist begleitet von einem jüngern Verwandten oder Hofdiener. Außer diesem ehemals vorzüglichen, aber sehr beschädigten Bilde gab es einst noch zwei andere, welche Bugiardini nach Vorlagen des Sebastiano malte: Clemens mit Baccio Valori, und ebenderselbe mit Schomberg, dem sog. Kardinal von Capua; wir würden jedoch diese Werke preisgeben, wenn dasjenige Doppelportät aus Sebastianos früher, völlig venetianischen Zeit wieder zum Vorschein käme, welches Vasari**) noch gesehen hat: es war ein Kapellmeister und ein Sänger von S. Marco, Verdelot und Oubret, beides Franzosen; gewiß ein ausgezeichnetes, intimes Werk, indem Sebastiano selber ein vorzüglicher Musiker

*) Herr und Sekretär sind, sogar mit Zugabe eines Boten, auf dem Grunde edler Architektur und freier Landschaft dargestellt in einem ausgezeichneten Bilde beim Duke of Grafton in London, dort als Rafael bezeichnet (dem Verfasser nur bekannt aus dem Stiche von Larmessin). Der Herr, einer der drei burgundisch-habsburgischen Großbeamten vom Hause Carondelet, welche in verschiedenen Bildern von Mabuse, Quentin Messys und Fra Bartolommeo gemalt existieren, ist in sehr nobler Haltung gegeben, in superbem Pelzrock, der Schreiber mit der Feder in der Hand, auf ein Diktat wartend, beide sitzend hinter einem Tisch mit Teppich und Schreibzeug. Vielleicht von demselben, uns unbekannten Meister wie das Bild der National Gallery; auch hier wird vielleicht auf Sebastiano geraten werden.

**) Vasari X, 121, Vita di Sebastiano.

und in der großen venetianischen Gesellschaft als Lautenschläger emporgekommen war. Und wenn vollends von Sebastianos großem Lehrer Giorgione jenes Werk wieder entdeckt würde, dessen Karnation und Wirkung im Halblicht Vasari zur lautesten Bewunderung hinriß? Es war das Bild eines jungen damals in Venedig weilenden Florentiners Giovanni Borgherini mit seinem Maestro, wahrscheinlich einem Musiklehrer.*) — Und hiebei übergehen wir alle diejenigen Zweifigurenbilder, welche Giorgione heißen oder hießen und von verschiedenen Venetianern sein mögen, insofern dieselben vorzüglich dargestellte Charakterköpfe, aber keine Porträte sind; ihre Bedeutung ist eine poetische oder novellistische, jedenfalls die eines bestimmten Momentes, und als Dreifigurenbild mag man die sog. Seduzione des Paris Bordone in der Brera hinzunehmen. Auch Gemälde wie die sog. Maîtresse du Titien im Louvre gehören erst in diese poetische Reihe und nicht zu den Porträten: eine Schöne, welcher ein Mann bei der Toilette durch zwei Spiegel behilflich ist; umsonst hat man in neuerer Zeit von Alfons I. von Ferrara und seiner Geliebten und spätern Gemahlin Laura Dianti gesprochen: der Mann hat die wohlbekannten Züge des Alfonso nicht, und das Weib gehört mit der Flora der Uffizien zu einer bestimmbaren Reihe außerweltlicher tizianischer Wesen, welche durchaus keine Eigennamen vertragen.

Wohl aber gab es im Herzogspalast von Ferrara ein wirkliches Gattenbildnis: man sah denselben Alfonso I. mit Lucrezia Borgia (vermählt 1502, gest. 1520), letztere in vollem Prachtkostüm und majestätischer Haltung, die Linke gestützt auf die Schulter eines kleinen Mohrenpagen, woraus wohl zu schließen, daß es bereits Gestalten in ganzer Figur waren. Sollte sich wohl Lorenzo Costa, von welchem es dort so viele Porträte gab, so hoch aufgeschwungen haben? — Ein Allianzporträt der National Gallery von Lorenzo Lotto, auf dunkelm Grund mit einer köstlichen Küstenansicht zur Seite, hat noch in der Haltung der Dame und der rechten Hand des Mannes etwas Unfreies, aber das Ganze, in seiner Einfachheit ist von vorzüglicher Wirkung.**) In neuerer Zeit muß sich hiezu noch ein zweites, uns nur durch eine Photographie bekanntes köstliches Werk des Lotto gesellt haben: vor einem Fenster mit Meeresaussicht sitzen Vater und Mutter zu beiden Seiten eines Teppich-

---

*) Vasari VII, 82, Vita di Giorgione.

**) Zu den spätesten Erwähnungen von Doppelporträten gehören diejenigen bei Vasari XI, 42, Vita di Pontormo und XII, 61, Vita di Franc. Salviati. — Pontormo gilt jetzt auch als Urheber jenes Bildes im Louvre „Rafael und sein Fechtmeister“, wo indes der vorwärts blickende Kopf vielleicht wirklich den Rafael vorstellen kann.

tisches mit Kirschen, womit ein bekleidetes Mädchen und ein noch jüngerer Putto glücklich gemacht werden.

Zur Darstellung eines fürstlichen Kreises von Familie und Umgebung, und vollends von fürstlichen Ergötzlichkeiten oder diporti waren jetzt die Höfe zu selten, die Zeiten zu ernst und für einen Bilderkreis wie z. B. den des Palazzo Schifanoja nirgends mehr angethan. Die letzten Sforza, Massimiliano und Francesco II. waren im Verschwinden begriffen, das Haus Savoyen-Piemont durch eine lange französische Occupation aus seinem italienischen Besitz vertrieben, die Este von Ferrara in jener Lage „zwischen dem Wolf und der Schlange," die romagnolischen Tyrannen verjagt oder zernichtet, und einen Hof „beider Sicilien" gab es schon längst nicht mehr, sondern nur spanische Vicekönige. Doch blieben wenigstens als thätige Kunstherde noch immer die Höfe von Mantua, Urbino und Ferrara übrig, und auch in Florenz gab es nun bald Etwas, das einen Hof vorstellte, doch erst seit 1530 mit dem Herzog Alessandro. Man kann diesem letzten vom ältern Hause Medici wenigstens den Monumentalsinn für die eigene Person und auch einen allgemeinen Kunstsinn nicht abstreiten, und Vasari*) zählt die Meister auf, welche dessen Züge zu verewigen hatten in Gemälden, in Marmor, auf Münzen, Schaumünzen und Gemmen, ja er selber war Dilettant, und Pontormo malte ihn mit dem Griffel in der Hand, einen weiblichen Kopf zeichnend.**) Wo uns aber mit großen Gruppenbildern die fürstlichen Häuser im Stiche lassen, würde dafür, wenn das betreffende Gemälde noch vorhanden sein sollte, ein portugiesischer Ambassador in Rom, Don Martino eintreten (um 1538). Von einem Domenico Giuntalocchi kannte Vasari***) eine große Malerei mit etwa zwanzig Bildnissen, lauter Vertraute und Freunde, nach der Natur; in der Mitte redend, Don Martino selbst, und „derselbe hatte ein solches Gefallen an diesem Werke, daß er den Domenico für den ersten Maler der Welt hielt." Das Bild war auf Leinwand gemalt, und zusammengerollt wird es der Diplomat mit in seine Heimat genommen haben. Vorhanden ist noch ein großes figurenreiches Familienbild des greisen Tizian (von 1560 in Alnwick Castle), neun um einen Altar gruppierte Mitglieder der Familie Cornaro, „welches den Altersstil Tizians in seiner ganzen einfachen kühnen Energie zeigt." †)

---

*) Vasari IX, 16, Vita di Alfonso Ferrarese.

**) Vasari XI, 57, Vita di Pontormo.

***) Vasari X, 217, Vita di Nic. Soggi.

†) Woermann, Geschichte der Malerei, II, S. 760.

Venedig aber war schon seit Anfang des 16. Jahrhunderts die Mutterstätte einer Gattung von mehrfigurigen Bildern geworden, welche die Mitte halten zwischen Kollektivporträten und Genrebildern und schon auf der Staffelei in beiderlei Sinn und vom Maler selbst empfunden und gedeutet werden konnten. In dieser musikliebendsten Stadt von Italien wird uns nämlich, anfangs meist auf neutralem, dunklerm oder hellerm Grunde, eine Geselligkeit vorgeführt, welche mit lauter Musik und Gesang und einigem, vergnügtem oder nachdenklichem, Zuhören ins Leben tritt. Seit dem Mittelalter war überall im Dienst des Heiligtums Musik und Gesang der Engel, oft hold und herrlich, dargestellt worden; noch im 15. Jahrhundert hatte dann in Venedig die Verewigung einzelner irdischer Virtuosen auf Schaumünzen begonnen, und bei Anlaß der Doppelporträte wurde (S. 253/254) auch berühmter Malereien dieses Inhaltes gedacht. Das Kollektivbild dagegen, von welchem hier zu melden ist, hat einen anderen Gegenstand und eine andere Ursache der Entstehung. Es sind Halbfiguren oder Kniefiguren, sitzend oder stehend, von den verschiedensten Altersstufen, in freigewählter und schöner Tracht (welche anders zu den Tönen stimmt als die heutige); Weltliche und bisweilen auch Geistliche; in Stellung, Bewegung und Moment sehr frei nach der malerischen Wünschbarkeit angeordnet. Zwei oft beschriebene und analysierte berühmte Bilder des Pal. Pitti, beide nur von drei Figuren, dürfen hier (wie noch an anderen Stellen) nur genannt werden: jenes sog. Konzert des Giorgione und jene „drei Lebensalter" des Lorenzo Lotto (laut Lermolieff das letztere von Giorgione, das erstere dagegen von Tizian, wogegen man einstweilen die frühern Benennungen noch wird in Erinnerung behalten können). Um der naiven Kraft und Schönheit willen mag hier gleich noch mitgenannt werden eine Halbfigurengruppe von vier Singenden und einem Lautenspieler, welche jetzt in der National Gallery „Schule des Tizian" heißt; das herrliche Bild hat am ehesten noch etwas Primitives neben einer ganzen Anzahl von solchen Musikscenen, welche unter verschiedenen venetianischen Malernamen vorkommen, schon von Giorgione abwärts. Dieser hatte ja, wie dann auch sein Schüler Sebastiano del Piombo in der vornehmen venetianischen Gesellschaft seine Stellung zuerst als Musiker gewonnen, und die Tradition wird dann das doppelte Künstlertum bereitwillig geltend gemacht haben. Außerdem hatte Giorgione das Thema nicht nur in Staffeleibildern sondern auch als offenbare Genrescene in Fassadenmalereien verwertet,*) wo man, sogar schon in Ovaleinfassungen, Gruppen von Musikanten, Poeten „und anderen Phan-

*) Ridolfi, Delle meraviglie dell' arte &c. I, p. 79.

tasien" sah; auch Handzeichnungen mit dichten Gruppen von Sängern und Sängerinnen, mit Notenbüchern, gehen unter seinem Namen und rühren wenigstens von tüchtigen Venetianern her. Dem Lotto wird in Hamptoncourt eine schöne, geistvolle Halbfigurengruppe zugeschrieben: ein Mann, ein Knabe, eine junge Frau und ein Greis, alle singend und die beiden Letztern schalkhaft blickend. (Ebendort noch ein Konzert von drei Personen, von guter venetianischer Hand.) Nun war der Anblick solcher Bilder wohl im Stande, auch Maler anderer Schulen demselben Thema zuzuführen, und man würde dasselbe vielleicht durch ganz Italien verfolgen können; wer aber möchte in Venedig selbst dem Musikporträt bestimmte Grenzen setzen? Noch bei Bonifazio, in der Parabel vom reichen Mann und armen Lazarus ist ja die Musikantengruppe in der Mitte eine der stärksten Erinnerungen, welche der Beschauer aus der Akademie von Venedig mitnimmt. Das große, höchst ansehnliche Musikbild der Uffizien, mit Klavier, Laute, Gesang und Zuhörenden, zehn Personen im Ganzen, ist zugleich das für die Nachwelt wahrhaft ehrwürdige Familienbild des bejahrten Jacopo Bassano und vergegenwärtigt uns schon mit seiner und seiner Söhne Francesco und Leandro Zügen ein gutes Stück späterer venetianischer Kunstkraft, und die zwei derben kleinen Jungen, der eine mit einer Schüssel voll Früchte, thun diesem Eindruck keinen Schaden; es ist der Hesiod von Venedig mit den Seinigen!

Aehnlich angeordnete Kollektivbilder, wo Musik und Gesang wegbleiben, scheinen doch in der Komposition eine von den Musikbildern ausgegangene Anregung, wenigstens den Vorgang derselben zu verraten. Und wiederum ein Künstlerhaus scheint dargestellt zu sein in dem großen Bilde des Bernardino Licinio (Galerie Borghese) von neun Personen: die ernste Hausmutter mit einem Säugling in der Mitte sitzend, der Vater links, ein erwachsener Sohn mit einem kleinen antiken Torso rechts, alles Uebrige anmutige Kinder von jener viel versprechenden Intelligenz, welche in diesem Lande so oft schon dem frühen Jugendalter eigen ist. Nicht von Bernardino, nur von einem Venetianer mittleren Wertes rührt in Hamptoncourt ein Familienbild von zehn Personen her, welches beweist, daß sich etwa auch wohlhabende venetianische Bürger mit ihrem ganzen Hause malen ließen. Von den Malern der Terraferma ist mit einem großen Gesellschaftsbilde (1519) wenigstens Giovanni Cariani vertreten*) (Bergamo, Casa Roncalli): eine heitere gesellige Gruppe von vier Damen und drei Herren auf einer Terrasse.

*) Woermann, Geschichte der Malerei, II, S. 775.

Weiterhin hat dann Tizian eine Gattung großer Kollektivporträte gepflegt, deren Anfänge schon oben bei Lorenzo Costa (S. 200) erwähnt worden sind: die Militärceremonie, die Allocution. Für die betreffenden Bilder, sämtlich in Spanien, muß hier die bloße Erwähnung genügen: die Allocution des Alfonso Davalos, Marchese del Vasto, an seine Truppen, in Gegenwart seines Söhnchens, welches den Helm des Vaters hält (vollendet 1541), und aus späterer Zeit (um 1550), vielleicht erst auf Anregung von diesem Bilde her, zwei unter sich ähnliche Anreden Karls V. an sein Heer.*) Aus der erstaunlich affektierten Beschreibung, welche Aretino in einem Briefe von erstgenanntem Bilde macht, darf man schließen, daß das Glitzern und Leuchten der Waffen besonders viel zur Wirkung beitrug.

Nun zu zwei viel einfacheren Gruppenbildern von höchster Bedeutung: zu Rafaels Leo X. (Pal. Pitti; berühmte Kopie des Andrea del Sarto im Museum von Neapel) und zu Tizians Paul III. (ebenfalls im Museum von Neapel). Leo, als er sich mit den beiden Kardinälen aus seiner Verwandtschaft Medici und Rossi malen ließ, scheint dem großen Meister für Auffassung und Anordnung völlig freie Hand gelassen zu haben, und man darf sagen, daß er sich dabei der Nachwelt gegenüber sehr wohl befunden hat. Denn diese sucht ja den Zugang zu ihm nicht als zum Statthalter Christi, sondern als zu dem hochgebildeten kunstliebenden Herrn, und nun ist er mit einer Loupe versehen zur Betrachtung der Miniaturen eines Missale oder Evangeliarium,**) also einer kirchlichen Prachtarbeit. Das Licht ist scharf von der Seite, und zwar von rechts genommen, und die Köpfe in eine ruhige Symmetrie gebracht, wobei dem Beschauer die Frage nach den Plänen, auf welchen die Kardinäle stehen, schwerlich einfallen wird. Es ist ein Augenblick aus dem häuslichen Dasein Leos, und nun macht er doch mit seinem mächtigen Haupt, seinen berühmten Händen, seinem unbefangenen Sitzen (welches kein Thronen ist) einen unleugbaren Eindruck von Macht und Größe, und diesem gegenüber ist die Art, wie Kardinal Rossi mit beiden Händen sich an die Stuhllehne halten darf, ein um so angenehmeres Zeichen der Vertraulichkeit, welche dem nahen Verwandten gegönnt war. — Ganz anders wirkt der Paul III. von Tizian. Im Herbst 1545, als dieser,

*) Ticozzi, Vite de' Pittori Vecelli, p. 187. — Ob das große Bild der Familie Ferdinands I., welches ebenda p. 192 erwähnt wird, noch vorhanden ist? Ferdinand und seine Gemahlin Anna Jagellonica sollen bereits mit den Attributen von Jupiter und Juno dargestellt gewesen sein.

**) Aufgeschlagen ist dasselbe laut dem lesbaren Text beim Anfang des Evangeliums Johannis, der Papst aber hatte Giovanni geheißen.

unter fürstlichem Geleit, das ihm der Herzog von Urbino unterwegs mitgegeben, nach Rom kam, um Bildnisse zu malen, war es auf Werke abgesehen, wie sie damals in Rom bei weitem niemand schaffen konnte, seit Sebastiano del Piombo, obwohl fast ein Jahrzehnt jünger als Tizian, auch für Porträte zu bequem geworden war; außerdem konnte man jetzt eine alte Rechnung berichtigen. Tizian hatte schon 1543 bei der Zusammenkunft des Papstes mit dem Kaiser zu Busseto den Erstern gemalt und war sowohl hiefür (nach farnesischer Weise) unbezahlt geblieben als für das Porträt des Kardinals Alessandro Farnese, Enkels des Papstes; nun wurde er glänzend im Belvedere aufgenommen, und schon hieß es, er werde auch Historien in der Sala Regia zu malen bekommen,*) doch blieb es (abgesehen von der damals entstandenen Danae) bei zwei berühmten Porträten. Das eine stellt den Papst allein, als Kniestück, im Lehnstuhl vor (das Original im Museum von Neapel, Kopien, auch alte und vorzügliche, a. m. O.**) Diesen nachdenklichen Kopf und die magern distinguierten Greisenhände und die vorgebeugte Haltung hat sich seither die Welt zum Maßstab des Urteils nehmen und dabei sich eine gewisse Sympathie vorbehalten müssen gegenüber der sonst anfechtbaren Persönlichkeit Pauls III. Das andere Bild (ebenfalls im Museum von Neapel) ist ein rasch gemaltes Familienporträt in ganzen Figuren: der Papst sitzend an einem Tische mit einer Standuhr (als Wink der eilenden Zeit) zwischen seinen beiden Enkeln Kardinal Alessandro und Ottavio, welcher in Verbeugung von rechts herbeikommt, während der Großvater besorglich zu ihm aufblickt. Wer nun sonst weiß,***) wie später die beiden Enkel von dem Alten abtrünnig wurden, wird vielleicht dem großen Kenner der Menschen und besonders der Mächtigen, welcher dies Bild geschaffen hat, etwas wie eine Vorahnung hievon zutrauen, und doch hat Tizian nur jene „innerliche Unabhängigkeit" geschildert, wie sie damals innerhalb von Familien hohen Ranges überhaupt vorkam.

Außerdem hat diese Zeit — auch Tizian selbst nicht ausgenommen — das Bildnis bisweilen mit handelnden *allegorischen Gestalten* in momentaner *Bewegung* umgeben, womit jedenfalls schon Lorenzo Costa (S. 199/200) jenen oben erwähnten Anfang gemacht hatte. Der nämliche Alfonso Davalos

---

*) Vasari X, 171, Vita di Perino del Vaga.

**) Der Paul III. der Galerie von Wien — eigenhändig oder treffliche Wiederholung nach Tizian — ist von diesen Bildern unabhängig und giebt den Papst schwächer, älter und tief vergrämt, mit bedecktem Haupt und abweichender Richtung der Hände wieder.

***) Z. B. aus Rankes „Päpsten", II. Aufl., Bd. I, 271 ff.

Marchese del Vasto (Neffe des berühmten Pescara), für welchen Tizian später die Allocution malte, ist schon 1532 durch denselben Meister in einer Allegorie (Louvre) verherrlicht worden, deren Inhalt — nicht ohne Mühe und nur mit Hilfe alter Notizen — auf folgende Weise definiert wird: „Maria d'Aragona zur Seite des im Harnisch neben ihr stehenden Gemahles Davalos, der seine Hand auf ihren Busen legt, während sie, eine Krystallkugel als Symbol des zerbrechlichen Glückes im Schoße, über den Wechsel der Geschicke nachsinnend, von Hymen, Amor und Victoria getröstet wird, die sich ihr huldigend nahen." Daß hier weniger der Geschmack des Malers als der des großen Herrn das Bestimmende war, ließe sich erraten aus der offenbar befangenen Anordnung, wie sie Tizian kaum würde freiwillig geschaffen haben, so wie ihm vielleicht auch jene „Allocution" nicht eigentlich von Herzen gegangen ist. Uebrigens war ihm schon 1530 Parmigianino zuvorgekommen, als er in Bologna zur Krönungszeit Karl V. bei Tafel sah und dann ein mächtig großes Oelbild malte: Fama, welche den Kaiser mit Lorbeer krönte, und ein Herkuleskind, welches demselben die Weltkugel darbot.*) Einmal hat mit solchen Dingen jemand den Anfang machen müssen, und einer der Vettern des Parmigianino, Girolamo Mazzuola, hat auch schon die Ekstase hinzugefügt, als er den noch jungen Enkel des Kaisers, Alessandro Farnese (für dessen Mutter Margherita d'Austria) zu malen hatte und denselben völlig geharnischt auf einem Globus sitzend darstellte, während eine vor ihm auf die Knie gesunkene Göttin Parma enthusiastisch seinen Hals umschlingt (Museum von Neapel). Der gescheite und grundprosaische Kopf des künftigen Eroberers von Antwerpen will hiezu nur wenig passen, und nur ganz vorsichtig legt er seine Linke auf die Schulter der Parma.*)

Bei den Kollektivporträten fehlt das bloße Gelage der Niederländer brabantischer und holländischer Schule; kaum daß etwa bei einem Musikbilde ein Trunk auf dem Tische steht. Die mutwilligen und selbst gefährlichen Momente sind den Naturalisten seit Caravaggio vorbehalten geblieben, und dann sind es keine Porträte mehr; Caravaggio aber bleibt freilich optisch der Erbe von Venedig, damals glaubte man speziell: von Giorgione!

---

*) Vasari IX, 129, Vita di Franc. Mazzuola.

*) Vasari a. a. O., S. 135. — Von sich selbst aus früher Jugend erzählt Vasari (I, 8, Vita propria), wie er den Herzog Alessandro Medici gemalt habe, in Waffen, deren metallisches Leuchten ihm noch besondere Mühe machte, thronend, wie es scheint, über einer Gruppe von aneinander gefesselten Gefangenen.

Der Hintergrund des Porträts hatte im 15. Jahrhundert die verschiedensten Gestalten gehabt, von der reichen offenen Landschaft bis zur bloßen Teillandschaft durch eine Maueröffnung, von einem baulich und selbst sehr umständlich ausgestatteten Innern bis zum neutralen Grund, und auch dieser konnte vom völligen Schwarz sich erhellen bis zum Gelblichen und zum Warm-Grünlichen; er konnte auch im Interesse der Lichtverteilung sich innerhalb des Bildes ändern. Dunkle und vollends schwarze Kleidung redet hier, wie sich von selbst versteht, ihr Wort mit.

Mit dem neuen Kunstalter hat das mailändische Porträt zunächst noch hie und da die ganze Landschaft festgehalten, sowie sich auch in Mailand noch längere Zeit der kleinere Maßstab und die Aufnahme im Profil behaupteten. Bei dem völligen chronologischen Dunkel, welches Lionardos Einfluß auf die dortigen Maler umgiebt, und welches nicht einmal gestattet, deren Lernzeit sicher auf seine beiden längeren dortigen Aufenthalte zu verteilen, bleibt auch die Frage über die Landschaft der Porträte ungelöst. Gewiß ist nur, daß das prächtige Phantasiebild von Alpen, Voralpen und Seen, welches den Grund der Gioconda ausmacht, in der Zwischenzeit dieser Aufenthalte, und zwar in Florenz gemalt worden ist, und ein ähnliches Zauberland nimmt auch den Hintergrund jenes geheimnisvollen Bildes der Ermitage (Petersburg) ein, welches das zur Gioconda dienende Hilfsmodell darstellt. Aus Madonnen und anderen Andachtsbildern sehen wir, daß von den Nachfolgern besonders Marco d'Oggionno die reiche Gebirgslandschaft pflegte, hie und da auch Boltraffio; mehr eine freie, offene Landschaft ist die der Bildnisse des halb venetianisch gebildeten Andrea Solario (in der National Gallery, vergl. oben, das eines Senators und dasjenige des Christoforo Longono, wobei auch der ausgezeichneten Landschaften in den Kirchenbildern und Andachtsbildern des Andrea zu gedenken ist, z. B. in der Assunta der Certosa von Pavia). Auch in Florenz behauptet sich die ganze Landschaft noch auf einigen sehr namhaften Porträten in der Weise der vorhergegangenen Zeit, so auf mehreren, welche jetzt Franciabigio heißen, und so auch bei Rafael, als er Jahre hindurch ein florentinischer Maler war und seinem Ehepaar Angelo und Maddalena Doni ganz anspruchslose landschaftliche Gründe mitgab; bei ihm beginnt der neutrale Grund, welchen er später meist beibehielt, erst mit dem so interessanten Porträt einer nicht mehr ganz jungen Frau in der Tribuna der Uffizien; endlich sitzt vor dunklem Gebüsch von Lorbeeren und Myrhen in nackter Schönheit Rafaels Fornarina, wahrscheinlich ein Werk seiner letzten Zeit (Rom, Galerie Barberini).

In Venedig kommt die ganze Landschaft als Bildnisgrund nur noch vereinzelt vor, und Palma Vecchio, der seinen freien weiblichen Schönheiten sowohl als seinen imposanten Damenporträten den neutralen Grund, auch wohl etwa eine Nische als Grund gab, hat (soviel bekannt ist) nur seine berühmten „drei Schwestern" (Dresden) in eine ganze freie Landschaft mit vielen Baulichkeiten versetzt. Hier braucht man sich nur statt dessen eine neutrale dunkle Wand zu denken, und man wird fühlen, daß die Kunst an solchen Festtagen wie hier und bei der Gioconda den reichen Anblick der freien Natur vorziehen kann. Dagegen blüht in Venedig die Teillandschaft, der landschaftliche (bei Admirälen der maritime) Ausblick lange weiter, und bei sitzenden ganzen Figuren und Kniefiguren, welche sich der Profilrichtung nähern, hat dies einen einleuchtenden Sinn; da dieselben mit Kopf und Leib nach der einen Seite hin geraten, erlangen sie auf der andern die schönste Kompensation durch einen Ausblick ins Freie. So in den Uffizien Tizians Herzogin von Urbino, in der Brera sein Conte Porcia, in der Pinakothek von München das vorzügliche Bild von Tintoretto, welches irrig das des Vesalio heißt; endlich ebenda, sitzend in ganzer Gestalt, vollkommen trefflich angeordnet mit einer Seitenaussicht in die Ferne: Tizians Kaiser Karl V.

Sonst aber herrscht jetzt bei weitem das geschlossene Licht, weil die Maler inne geworden sind, daß am ehesten damit jener stärkste Accent zu erreichen sei, welcher sich auf eine einzelne Figur koncentrieren läßt. Es handelt sich um eine Sache der höchsten künstlerischen Oekonomie. Das Nächste was folgt, ist die nicht seltene Wandelung des neutralen Grundes in die architektonische Nische samt Halbkuppel oder Ansatz zu einer solchen, aber ohne allen dekorativen Anspruch, mit dem einfachsten Sims. Was man von der halbcylindrischen Form der Mauer verlangt, ist nur ein wechselndes, zur Figur und ihrer Tracht gestimmtes Licht, doch ist schon etwa die einfache Vertikale des Nischenrandes an sich nicht ganz bedeutungslos. (Besonders venetianische Porträte; von den Deutschen aus italienischer Schule Georg Pencz, Museum von Berlin; ebenda: das jetzt dem Amberger zugeschriebene mächtige Harnischporträt des Georg von Frundsberg.) Wird aber der Raum mit Bauformen als Interieur gestaltet, so geschieht es auf ernste, strenge Weise, und dies rührt nicht nur von der Vereinfachung der Bau- und Zierformen zur damaligen Zeit der Hochrenaissance her, sondern der Blick soll nicht durch Einzelreichtum zerstreut werden, vielmehr für die Hauptsache gesammelt bleiben; ein Minimum von Pilasterarchitektur genügt. Uebrigens vereinfachten sich auch in der Historien- und Altarmalerei jener Zeit die

baulichen Hintergründe rasch und in auffallender Art. Soll im Porträt der Raum besondere Aufmerksamkeit erregen, so mag dies durch symbolische Zuthaten geschehen. Der rätselhafte Herr, von Parmigianino, welcher in der Galerie von Wien als das Bildnis des Malatesta Baglione gilt, aber gewiß keinen Kriegsmann, sondern etwas wie einen Kanzler oder sonstigen Großbeamten vorstellt, ist dem Beschauer schon ganz nahe getreten; aus der in die Tiefe gehenden, diesmal etwas reichern Anticamera ist er uns entgegengekommen; zu beiden Seiten der Thüre aber sieht man Hellebarden angelehnt, und es sind die von Leibwachen, und man darf fragen, wie lange Zeit der Mann noch dies Porträt überlebt haben möge?

Der Vorhang, welcher als Hintergrund so große Vorteile für Licht und Kolorit mit sich bringen konnte, bleibt noch lange Zeit ziemlich selten.

Bewegliche kleinere Gegenstände der verschiedensten Art, durch deren Beigabe der Dargestellte irgendwie seine Sinnesweise verrät oder sich zu einer solchen bekennt, wie man es in unseren Zeiten meist sorgfältig vermeidet, finden ihren Platz besonders leicht in Halbfigurenbildern auf der Brustwehr. Letztere wird gerne mit einem Teppich behängt, der jedoch nur selten durch seine Zeichnung Anspruch auf besondere Beachtung macht, und ebendies gilt auch von den Teppichen, womit die vorkommenden Tische immer bedeckt sind. Am häufigsten werden Schreibsachen gemalt, und schon der „Brief" in der Hand des Dargestellten gewährt nicht nur den Anlaß zum Anbringen einer Adresse, sondern auch zur lebendigen Bewegung der Hand, und es würde der Mühe lohnen, die stets neuen Lösungen dieser Aufgabe zu verfolgen die ganze Blütezeit der Kunst hindurch. Was auf der Brustwehr liegt, Tintenzeug, Schreibfeder, Siegel ꝛc., ist zwar, wie alle Accessorien, bei den großen Malern vortrefflich gegeben, aber nicht eigentlich täuschend, nicht als trompe-l'oeil wie bei Nordländern jener Zeit, sondern innerhalb von Farbe, Licht und Haltung des Ganzen, und die silberne Glocke auf dem Tische Leos X. giebt etwa das Maß der Behandlung an. Diese aber wird Rafael wohl eigenhändig gemalt haben, auch wenn er sonst damals Unorganisches und Unbewegtes, wie z. B. die Musikinstrumente, welche vor der heil. Cäcilia auf der Erde liegen, gerne durch Gehilfen wie Giovanni da Udine ausführen ließ. Auf die verschiedenste Weise sprechen auch die abgebildeten Bücher mit, und dem Beschauer steht es frei, auf besondere Beziehungen zu raten. Denn Bücher und Schreibzeug haben heilige alte Präcedentien in den Darstellungen von Evangelisten und Kirchenlehrern, wo am Inhalt der Skripturen Seelenheil und Seligkeit hängt. Ein Hauptbeispiel

des auf einem Tische aufgeschlagenen theologischen Folianten gewährt das Kniestück eines Geistlichen von Moretto (eher als von Moroni) in der Pinakothek zu München, wichtig auch für das ernste Interieur in geschlossenem Licht und in jeder Beziehung ein bedeutendes Charakterbild; den Botaniker hinter einem großen offenen Buch lernt man in einem vorzüglichen Bild der Galerie Brignole Sale zu Genua kennen, wie er mit der Rechten demonstriert, und vor dem Buche liegen einige Blumen, und an der Mauerwand sieht man Schlingpflanzen (ebenfalls dem Moretto, doch kaum mit Recht zugeschrieben); der Foliant des Juristen liegt aufgeschlagen in dem Doppelporträt der Della Torre, von Lorenzo Lotto (National Gallery). Etwas ganz anderes will das zugebundene viel kleinere Buch sagen, welches der düster wehmütige Mann von Moroni (Uffizien) auf der Brustwehr vor sich liegen hat, und dessen vermutlichen Inhalt konfessioneller oder philosophischer Art jedermann mit diesem Ausdruck in Verbindung bringen wird. Je nach dem Menschen wird man bei kleineren mitgegebenen Bänden auch auf Gedichte raten, und das sogen. Porträt des Ariosto, angeblich von Tizian (National Gallery) läßt hierin gar keine andere Deutung zu. Lebhaft und momentan wirkt es, wenn der Dargestellte eine Lektüre unterbrochen und einen Finger zwischen den Blättern gelassen hat, als wollte er dem Beschauer rasch eine Antwort geben (Greis im Lehnstuhl, köstliches Bild des Moroni in der Galerie von Bergamo).*) Blumen im Glas oder in einer Vase kommen am ehesten auf Frauenbildnissen vor, doch hält auch der „Senator" des Andrea Solario (National Gallery) gravitätisch eine Nelke in der Hand; der Violinspieler der ehemaligen Galerie Sciarra aber hält außer dem Bogen noch einen Strauß Lorbeerblätter und Immortellen, und bei solchen Symbolen seines Ruhmes weiß man nun nicht einmal den Namen des Dargestellten und streitet über den des Malers. Vor sehr ernsten Leuten liegt etwa auf der Brustwehr ein Schädel (schönes Porträt des Bernardino Pordenone in englischem Privatbesitz), oder es wird wenigstens durch ein Stundenglas, durch eine Stehuhr auf das Hinschwinden der Lebenszeit hingedeutet. Der Rosenkranz, auch mit ziemlich großen Kugeln, hängt oft über oder in der Hand, deren Bewegung und Stellung er motivieren kann, doch ohne irgend einen absichtlichen Anspruch auf Devotion. Auf Damenbildnissen kommt öfter der Fächer vor, aber ohne alles Kokettieren, bisweilen auch der venetianische Brautfächer als Fähnchen, wie man denselben auf dem (Dresdener)

*) Wem wird hier nicht der Dr. van Thulden des Rubens einfallen, eines der herrlichsten Porträte der Pinakothek von München.

Jugendbildnis der Lavinia, Tochter Tizians, kennen lernt; sodann stimmen große, reiche Straußenwedel vortrefflich zu stark gebauschten venetianischen Damentrachten. Gerne wird hier insbesondere auf einen Palma Vecchio der Galerie von Wien aufmerksam gemacht, wo in dem Gewande mit den mächtigen Aermeln nicht leuchtende Farben, sondern nur braun und grau vorhanden, diese aber wunderwürdig zu der feinen Karnation und den aschblonden Haaren der fetten hübschen Frau gestimmt sind, und nun mag man sehen, wie der Wedel in der Rechten den Eindruck vollendet. Von (oder eher nach) Tizian ist hiefür auch belehrend (Pal. Pitti) die Costanza Bentivoglia Torniella, und von Paris Bordone (wenn auch nur in der modernen Kopie des Guarena) die berühmte Dame der Münchner Pinakothek, deren Urbild viel eher ein wirkliches Porträt als eine sogen. Bella gewesen sein wird. Das Taschentuch einer Dame wird nie zur Andeutung einer besonderen Intention verwendet, sondern dient nur dem schönen Anblick der Hand. (Hauptbild einer Dame hohen Ranges mit einem Taschentuch und einem Büchlein in den Händen, von Paris Bordone, in der Galerie Brignole Sale; von männlichen Porträten der oben genannte Geistliche von Moretto, Pinakothek von München.)

Mitabgebildete Kunstsachen können sowohl den Künstler als einen Sammler bezeichnen helfen, und der letztere läßt bisweilen durch solche Beigaben seinen teuersten Besitz verewigen, von welchem er ja nicht weiß, ob derselbe dereinst beisammen bleiben wird. Der Sammler Andrea Odoni in Venedig ist inmitten dieses seines Glückes dargestellt durch Lorenzo Lotto (in Hamptoncourt), und dies möchte wohl das Kapitalwerk dieser ganzen Gattung von Bildern sein (datiert 1527). An einem grün bezogenen Tische sitzend, auf welchem Münzen liegen, umgeben von antiken und modernen Skulpturen verschiedenen Maßstabes, redet er zugleich ganz vernehmlich zu dem Beschauer, indem er demselben eine Statuette der ephesinischen Diana entgegenstreckt und die andere Hand wie beteuernd an die Brust legt; was ihn nämlich umgiebt, ist lauter Kunst, während die Göttin von Ephesus damals als Symbol der Natur galt, und Odoni scheint nun durch diese — in jener Zeit sehr beliebte — Antithese im Innersten bewegt zu sein. Ein kleiner Torso auf der Hand eines jüngeren Mannes ist schon auf dem Familienbilde von Bernardino Pordenone erwähnt worden, und auf dem Porträt eines Bildhauers von Parmigianino (Galerie von Wien) sieht man im Hintergrund den plastischen Entwurf eines Pferdes. Bekanntlich haben mehrere Holländer des 17. Jahrhunderts im Genrebild und im Porträt gerne Skulpturen mit dar-

gestellt und hierin einen ansprechenden Kontrast gefunden, und ebenso mag es sich hundert Jahre zuvor bei diesen Italienern verhalten haben. — Bloß mit kostbaren Medaillen begnügt sich in Morettos Prachtporträt (National Gallery) der Conte Martinengo, von welchem weiterhin die Rede sein wird. Endlich hat es doch der neunzigjährige Tizian allein vermocht, jene Mischung von feuriger Begeisterung und Schlauheit, welche dem großen Antiquar geziemt, zur Anschauung zu bringen in dem Porträt des Jacopo de Strada (Galerie von Wien). Ein italienischer Kunstgeschäftsmann der Kaiser Ferdinand I. und Max II., welcher öfter auch in Venedig angekehrt sein muß, zwar schon ein Fünfziger, aber glücklich geboren, erscheint hier in stattlicher Kleidung, als Kniefigur, an einem Tische, wo Medaillen und ein Torso liegen, und weist mit höchst beredter Miene einem draußen stehend Gedachten eine kleine Venusstatue vor. Das Bild, schon ein Wunder der Kunst mit seinem geschlossenen Licht und den glühenden Tönen, ist zugleich ein rührendes Zeugnis von dem Naturwunder, welches der Malerei einmal gewährt gewesen ist, denn der Hochbejahrte hat hier noch ein Werk geschaffen, ohne welches (so scheint uns) die große italienische Kunst unvollständig wäre.

Von Waffen als bloßen Accessorien kommt in verschiedenen Schulen, auch mit leuchtender Metallwirkung, der Helm vor, dessen Darstellung auf dem Kopfe längst nicht mehr wünschbar geschienen haben wird. Tizians Herzog von Urbino (Uffizien), jener furchtbare Harnischmann, hat links hinter sich, über einem mit Purpur bezogenen Mauerabsatz, einen glänzenden Silberhelm mit Sphinx und Federbusch. Der prächtige sogen. Columbus des Parmigianino (Museum von Neapel), jedenfalls ein Mann, der sich auf seine Gegenwart und seine vornehme Tracht samt Barett nichts Geringes einbildet, hat einen mächtigen Helm neben sich, den er doch vermutlich selbst für Turniere nie über sein Haupt ziehen wird. Auch bei venetianischem Provinzialadel, bei den Leuten des Moroni, mag man diese Frage aufstellen, wenn z. B. ein martialischer Mann die Rechte an den auf einer gestutzten Säule liegenden Helm legt, oder vollends bei jenem vorzüglichen Bilde aus dem brescianischen Hause Fenaroli (National Gallery): der lange hagere Herr mit der Linken an dem zur Seite liegenden Prachthelm hat zu seinen Füßen einzelne Stücke eines Plattenharnisches liegen, als sollte auf das Rittertum absichtlich verzichtet werden; auf dem nachdenklichen länglichen Haupt aber sitzt ein Mörserhütchen mit leichten Federn.

Ganz tendenziöse Beigaben, wie z. B. bei Sebastiano del Piombo die beiden Masken — una bella per virtù e l'altra brutta per il vizio — auf

dem Porträt des Aretino in der öffentlichen Sammlung von Arezzo kommen wohl nur das eine Mal vor und als persönliche Reklame des betreffenden Individuums; zudem hält dasselbe in den Händen einen Lorbeerzweig und ein Papier mit dem Namen Clemens' VII. Sonst mieden große Künstler gerne alles, was durch räsonnierende Allegorik die Aufmerksamkeit von der Hauptsache, der Wirkung des Kopfes, ablenken konnte. Höchstens wird etwa auf Vergänglichkeit des Daseins und Thorheit des Wissens hingewiesen, wie z. B. in dem vorzüglichen Kniestück eines bejahrten Gelehrten, dessen Hand eine Sanduhr auf dem Tische umfaßt, während hinten auf dem Deckel eines angelehnten Folianten der Plan eines Labyrinthes erkennbar wird (vielleicht Moretto, in Photographie verbreitet). Dazu bisweilen jene Totenschädel und welken Blumen.

Merkwürdigerweise fehlt auf den Porträten dieser so jagdlustigen großen Welt noch fast gänzlich der Jagdhund, welchem wir doch weit früher einmal, bei Sigismondo Malatesta begegnet sind (S. 183). Die einzige und glänzende Ausnahme findet sich jetzt in demjenigen Porträt von Tizian (Galerie von Kassel), welches früher irrig als dasjenige des Davalos galt; in dem Spätporträt des Kardinals Ippolito Medici von Pontormo (Pal. Pitti) tritt nur unten aus dem Rahmen der Kopf eines Hühnerhundes hervor, auf welchen Ippolito die Hand legt, dagegen scheint das Jugendporträt mit dem vortrefflich und wahrscheinlich ganz gemalten Lieblingshund Rodon verloren zu sein. Von kleinen Hunden kommt etwa ein Tier von Bologneser Art (durchaus nicht immer besonders gelungen) zum Vorschein, wie dasjenige, welches vor dem Kardinal Pompeo Colonna auf der Brustwehr liegt und von ihm mit der Rechten gestreichelt wird (angeblich von Lorenzo Lotto, im Palazzo Colonna zu Rom); sonst hie und da bei venetianischen Schönheiten und bei Tizians Herzogin von Urbino (Uffizien).

Der Behandlung der Gewandstoffe auf manchen Porträten verschiedener Schulen hat es an der Bewunderung der Zeitgenossen (und öfter auch des Vasari) nicht gefehlt. Jeder Stoff, Sammt, Tuch, Atlas, Pelz verschiedener Tiere, Seide jeder Art, Glanzstoff, Linnen, erhalten ihren Charakter, aber nicht auf mikroskopische Weise, sondern für ihre Wirkung zum Ganzen im Bilde. Von Tizian gab es, vielleicht noch aus jener frühern Zeit, da am Christus des Zinsgroschens (Dresden) die Haupthaare einzeln gemalt waren, auch das Porträt eines Barbarigo, an welchem allerdings nicht nur wiederum die Haare zu zählen waren, sondern auch die „punti“ des silber-

stoffenen Wamses;*) später dagegen hat der Meister erstaunliche Stoffwirkungen und auch den glühendsten Sammt mit ganz einfachen Mitteln hervorgebracht, wie man in der Nähe mit Verwunderung bemerkt. In Betreff der Pelze kann man zugeben, daß auch die stattlichsten, z. B. die des Sebastiano del Piombo, neben der Illusion, die hierin von spätern Niederländern erreicht wurde, zurückstehen; wie schön aber die Hände, indem sie den Pelz ergreifen, dazu bewegt und gestimmt werden können, lehrt doch einstweilen nur die Florentiner Fornarina und die Berliner Dorothea des Sebastiano del Piombo, die Giovanna d'Aragona Rafaels und Tizians nackte Halbfigur der Galerie von Wien. — Auch reicher Schmuck, sogar ganz bestimmte Kleinodien von höchstem Range, werden jetzt nicht mehr im Geist des Goldschmiedes, sondern auf die Wirkung hin dargestellt; nichts mehr darf die Aufmerksamkeit von der Person ablenken oder dem Königsrecht des Kopfes Eintrag thun. Zugleich aber müssen diese Stoffe und andern schönen Sachen unter sich in Form und Farbe, Leichtigkeit und Schwere eine Harmonie oder Scala bilden, sei es, daß hiefür die Mode und Standestracht oder die Maler sorgten. Tizians weltberühmte junge Frau im Pal. Pitti, welche wir für das Porträt einer bestimmten großen Dame, am ehesten einer Venetianerin halten und von aller Verbindung mit typischen Halbfiguren, idealisierten Modellen 2c. frei machen möchten, ist ein solches Werk, bei dessen höchster Vollkommenheit man doch immer glauben wird, auch die schönste Zeitmode hätte ohne einiges Machtgebot des Malers diesen Gesang von Meerblau, Violett, Linnen und Gold nicht erreicht; dieses alles aber huldigt nur der Herrlichkeit des lieblichen Hauptes. Bei demselben Tizian aber ist die gutmütig beschränkte junge Frau in Vorderansicht (Galerie von Wien) ebenfalls ein Porträt, und dieser hat er im Kostüm den Willen gelassen und (durch die etwas genierte Haltung der Arme) geoffenbart, daß solche reiche Damen, wenn sie schon jung etwas dick wurden,**) einen prachtvollen glühenden Purpursammt mit einiger Mühe trugen, und das mächtige Halsband von großen Perlen und der reiche goldene

*) Vasari XIII, 20, Vita di Tiziano. Es wird hinzugefügt: ohne die Signatur würde man das Bild für einen Giorgione halten.

**) Hier mag eine Urkunde sprechen: Das Prachtexemplar einer dicken Dame in Rot, auf architektonischem Hintergrund, von Paris Bordone, in der National Gallery, hat die ächte Beischrift: aetatis 19mo. — Weitere Reflexionen über die augenscheinlich vorherrschende Dicke bei den vornehmen Venetianerinnen jener Zeit mögen am zweckmäßigsten an das Prachtexemplar dieser Art geknüpft werden: dasjenige Bild des Paris Bordone im Pal. Pitti, welches man unerhört thörichterweise die Amme der Medici zu nennen pflegt. Schon die Perlen des Halsbandes 2c. schließen diese Benennung aus.

Gürtel verstärken eher noch diesen Eindruck. Bei den zu venetianischen „Schönheiten" erhobenen Modellen herrscht dann natürlich kein Zweifel darüber, daß die Maler zum Kostüm das Beste gethan haben. In der ehemaligen Galerie Sciarra wurde man vor dem Wunderbilde des Palma (früher nannte man Tizian) sofort inne, wer den rauschenden seidenen Ueberwurf, das Hemde und die mehrfarbig gesteppten Aermel geordnet und gestimmt hatte zu diesem Haupt und Hals und wallenden Haar; auch erkannte man ein Wesen ganz anderen Ursprunges als dasjenige im Bilde des Tizian im Pal. Pitti. Die Probe durch alle weitern Halbfiguren Palmas hindurchzuführen und die relativ wenigen wirklichen Porträte davon auszuscheiden, mag der Forschung Anderer überlassen bleiben, und dies ebenso in Betreff Tizians und aller Schüler und (oft vorzüglichen) Kopisten. — In den Stoffen der männlichen Tracht herrscht bei angesehenen Leuten quantitativ schon das Dunkle und selbst das Schwarze vor, und Vasari rühmt ja an Sebastianos (sehr verdorbenem) Porträt des Pietro Aretino (öffentliche Sammlung in Arezzo) die sechs Stufen Schwarz, den „sehr schwarzen" Bart eingerechnet.*) Leuchtend farbig bleibt am ehesten das Wams und äußerst günstig das Hemde; die Halsbekleidung, bei geschlossenem Wams wie bei sichtbarem Hemde, übersteigt nicht einen kurzen Umschlag des letztern oder den ganz kleinen Anfang einer Halskrause (Tizians Conte Porcia, Norfolk, Cornaro, Strada). Im Damast des Rockfutters wird bei den verschiedensten Farben oft das schönste dunkle Leuchten erreicht. Alles Gepuffte und Geschlitzte sitzt eleganter und weniger abenteuerlich als im Norden. Amtstrachten, geistliche sowohl als weltliche, waren an sich meist schön oder doch würdig, und die Maler konnten sich auf deren Stoffe und Schnitt schon als auf etwas Konstantes einrichten.

Wem es sein Stand erlaubte, der ließ sich jetzt gerne kriegerisch und sogar im vollständigen Harnisch abbilden, und daß wenigstens der Helm als Accessorium im Gemälde nicht selten angebracht ist, wurde bereits erwähnt. Diejenigen Fürsten, welche es noch im Lande gab, waren entweder selber Condottieren im zeitweiligen Dienst von Papst oder Venedig, oder sie konnten sonst wünschen, sich ein militärisches Ansehen zu geben. Eines der wenigen Staatsporträte ohne Waffenrüstung, Herzog Alfonso I. von Ferrara (Kniestück im Pal. Pitti, wahrscheinlich nach Tizian, kopiert von einem Ferraresen, etwa Dosso Dossi) zeigt wenigstens den großen Förderer des Geschützwesens

*) Es lohnt der Mühe, Vasaris Aufzählung zu hören: velluto (Sammt), raso (Atlas), ermisino (feine Seide), damasco (Damast) e panno (Wollentuch), und dazu una barba nerissima sopra que' neri . . .

an die Mündung einer Kanone gelehnt; das Uebrige thut hier prächtig gewirkte Seide, Pelz, Sammt und die mächtige Ordenskette von S. Michael, dazu der tiefernste Ausdruck des Hauptes mit kurzem Haar und Bart. Auch Tizians Kardinal Ippolito Medici (ebenda), gemalt, als dieser von einem Feldzug gegen die Türken (1532) nach Italien zurückkehrte, ist ohne Harnisch, im braunroten Rock als ungarischer Offizier oder Magnat gegeben, und man weiß, und der Kopf mit dem unbeschreiblichen Feuer der Augen sagt es, daß ihm jede andere Tracht erwünschter war als der Kardinalshabit. In vollem, mächtig blinkendem und spiegelndem Harnisch dagegen und mit dem gewollten Ausdruck der Härte malte Tizian den Herzog von Urbino, Francesco Maria della Rovere (Uffizien) und stimmte zu der Rüstung als wundervoll wirkenden Grund jene Purpurdraperie. Auch dem leichter wiegenden Sohn, Guidobaldo II., war dann, als er sich malen ließ, sehr an einer schönen Rüstung gelegen, und der damals noch junge Bronzino, auf welchen sein Lehrer Pontormo mit dringender Arbeit wartete, konnte nicht eher vom urbinatischen Hofe abkommen,*) bis aus der Lombardie die betreffenden nagelneuen Waffenstücke angelangt und im Porträt verwertet waren. Aber auch bürgerliche Leute, wenn sie nur gelegentlich Waffen trugen, ließen sich etwa als Krieger darstellen; so wurde während der Belagerung von Florenz (1529/30) ein gewisser Francesco Guardi „in abito di soldato“ durch Pontormo gemalt,**) und bei diesem Anlaß erfährt man, daß wenigstens dieses Porträt (wie gewiß noch manche andere) gewöhnlich mit einem Deckel verschlossen war. Und außen auf diesen wurde durch Bronzino die Sage von Pygmalion gemalt, wie er zur Venus betete, damit seine Statue lebendig werde.

Von dem geistigen und seelischen Inhalt der berühmten Porträte aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts im Zusammenhang reden zu wollen, wäre unzulässig, indem die Beschauer von selbst ein Verhältnis dazu einzugehen pflegen. Was hier folgt, ist nur eine Reihe von mehr oder weniger zufälligen Bemerkungen erläuternder Art über das, was wir an diesem Zweige der Malerei überhaupt haben können, sowie über einige jener Zeit eigene Erscheinungen. Wir möchten hiebei alle diejenigen Gemälde, auch

*) Vasari XI, 56, Vita di Pontormo. Ob das geharnischte Bild des Guidobaldo in ganzer Figur, welches sich noch vor Kurzem zu Bergamo im Privatbesitz befand, das hier erwähnte war? oder dasjenige von der Hand des Taddeo Zucchero, welches Vasari im Leben dieses letzteren, XII, 110, anführt?

**) Vasari XI, 55, Vita di Pontormo.

ersten Ranges, übergehen, welche nicht mit der Absicht auf ein bestimmtes, nennbares Bildnis entstanden sind. Nun ist aber die Grenze in diesen Dingen keineswegs so deutlich abgesteckt, und das Urteil wird auch bei mehrmaliger Neuprüfung öfter schwankend bleiben können.

Welche Rätsel in jenen Grenzregionen schon in Beziehung auf manche weibliche Brustbilder und Halbfiguren! Die venetianische Bella und sonstige Charakterhalbfigur (Judith, Lucretia ꝛc.) darf hier ausgeschlossen werden, schon weil ihr sachlicher und künstlerischer Daseinsgrund ein anderer ist als beim Porträt, und doch stehen sie auf der Grenzscheide desselben und wären ohne die große venetianische Porträtübung schwerlich eine Kunstgattung geworden, wie sie es denn auch nur in Venedig in so großem Umfange geworden sind. Innerhalb dieser Gattung aber offenbart sich wieder eine besondere Stufenreihe, von dem noch ganz nahen Modell — sei es eine Buhlerin gewesen oder nicht — aufwärts bis zu einem traumschönen Gebilde wie Tizians Flora, ja schon von den „Schönen" des Palma in der Galerie von Wien nimmt innerhalb der Reihe jede eine besondere Stufe ein. — Wieder etwas ganz anderes, nämlich ein eigentliches Porträt, welches eine bestimmte Buhlerin kenntlich darstellte, war dann z. B. das von Vasari *) erwähnte Bild der „Barbara Fiorentina: ein berühmte, sehr schöne Courtisane, viel geliebt von Vielen, auch trefflich in Musik und Gesang." (Ein späterer Besitzer, Giov. Batt. Deti, ließ, seiner Gattin zu Gefallen, das Musikblatt in der Hand der Barbara auslöschen und dafür die Attribute der heil. Lucia — also zwei Augen auf einer Schale! — hinmalen.) Und abermals aus einer ganz anderen Welt der Dinge stammt Rafaels „Donna Velata" im Pal. Pitti; es ist dasjenige Wesen, welches in der sixtinischen Madonna seine volle Verklärung finden sollte, und schon hier, durch die freigewählte Tracht, deutet der Meister auf eine höhere Bestimmung hin. Wie zur absichtlichen Belehrung findet sich in derselben Galerie auch die einfach trauliche, als treues Bildnis gegebene „Donna gravida."

Was die männlichen Brustbilder und Halbfiguren betrifft, so darf sich schon bei einem scheinbar so genau bekannten und reichlich ausgestellten Maler wie Andrea del Sarto öfter die Frage erheben, ob das, was jetzt als Porträt gilt, nicht viel eher ein Problem, eine aus seinem Inneren aufsteigende Vision gewesen ist, die sich nur an eine Individualität seiner Umgebung anschloß. Wohl nennt Vasari**) eine ganze Anzahl von wirklichen

*) Vasari VIII, 134, Vita di Puligo.

**) Vasari VIII, 265 ff., Vita di Andrea.

Porträten, zum Teil mit lautem Lob, und in den Fresken der Annunziata werden einige Köpfe als Bildnisse genau namhaft gemacht, auch hat ja Andrea während der Belagerung (1529/30) noch für die Schmachfresken der „Verräter“ am Bargello sich hergeben müssen, aber diese sind längst untergegangen, und jene Porträte namhafter Leute (Bandinelli, Cosimo Lapi u. a.) lassen sich nicht mehr nachweisen; nun aber beruht der große Eindruck, welchen Andrea als Bildnismaler heute macht, geradezu auf anonymen oder willkürlich benannten Bildern, und hier ist vermutlich öfter aus einem anfänglichen bloßen Modellstudium, das dem Meister für irgend einen Charakter z. B. in einem seiner Altarbilder dienen sollte, durch eine nur mäßige Weiterführung ein vollständiges Gemälde entstanden, und ihm genügte das Licht und ein wunderbarer Accord der bescheidensten Farben und der einfachsten Tracht. Man kann sich ja hier sehr irren, doch muß es erlaubt sein, einem Eindruck, den man nicht hat abweisen können, Worte zu verleihen. Was uns aber unter allen Umständen unmöglich fällt, ist, diese fast sämtlichen, so weit voneinander abweichenden Bilder gegen allen Augenschein für Selbstporträte zu halten, wie noch neuere Kataloge verlangen.*) Das völlig sichere Selbstporträt im braunroten Rock aus der letzten Zeit, in den Uffizien, von welchem man ausgehen muß, bleibt vorbehalten; über das Gattenporträt des Pal. Pitti nehmen wir kein Urteil in Anspruch, ebenso auch nicht über das ganz jugendliche in den Uffizien; alle übrigen dagegen, welche wir für mehr oder weniger freie Schöpfungen halten, haben mit Andreas Zügen nichts gemein: so das höchst lebendige Bild eines jungen Mannes in den Uffizien; das Brustbild im Pal. Pitti, im grauen Kleide, mit langen Haaren; ebenda der ernste, junge Mann mit den Händen am Gürtel; sodann in der National Gallery der über die linke Schulter blickende Mann mit dem Buche. Eine ähnliche Freiheit ließe sich auch bei einzelnen weiblichen Köpfen voraussetzen, und z. B. das energische Brustbild der Galerie von Windsor zeigt (laut Photographie) schon eine Gewandung, wie sie keine Florentinerin trug, wenn sie sich malen ließ, während die reich gekleidete Frau der Uffizien, welche aus einem Korb die Spindel nimmt, allerdings ein wirkliches Porträt sein mag; und so ist auch (in der Galerie von Wien) die 72-jährige Frau im Lehnstuhl, mit dem Finger im Buche, ohne Zweifel eine bestimmte große Italienerin in hohen Jahren (auch dem Pontormo zugeschrieben).

---

*) Katalog der National Gallery; — Lafenestre: Florence.

Noch ganz andere Schwierigkeiten haben eine Anzahl von Bildern erweckt, welche man für Porträte und sogar für Selbstporträte Rafaels gehalten hat. Der weitere Zusammenhang, auf welchen hier hingewiesen werden muß, ist in Kürze der folgende.

Schon bei den Venetianern des 15. Jahrhunderts ist von Kindesbildnissen die Rede gewesen, und Profilporträte von etwas herangewachsenen Knaben in reicher, ja fürstlicher Tracht giebt es aus Mailand und Mittelitalien, und selbst den jungen Rafael als Malerei seines Vaters Giovanni hat man in mehr als einem derselben zu erkennen geglaubt, wobei das Verlangen schon nach den kindlichen Zügen Rafaels stärker mitredete als irgend ein mögliches historisches Urteil. Das sehr angenehme Brustbild eines etwa Vierzehnjährigen (Galerie Borghese) traute man sogar schon seiner eigenen Hand und vorausgesetzten fabelhaften Frühreife zu. Außerdem aber erhob sich in jener Zeit stärker das eigentliche Jünglingsbildnis, indem das Porträtieren der erwachsenen Jugend der damaligen angesehenen Welt überhaupt näher gelegen haben muß als der heutigen. Auf der Neige des Jahrhunderts enthalten die Assistenzen der florentinischen und umbrischen Fresken z. B. in der sixtinischen Kapelle viele Bildnisse dieser Art, und auch als Einzeltafeln sind sie nicht ganz selten. Zwei solche, wohl noch aus dem 15. Jahrhundert, auf schwarzem Grunde, in der Galerie von Bergamo, sind offenbar venetianischer Herkunft und dem Antonello noch ziemlich nahe, und Lermolieff schreibt das eine dem Jacopo de' Barbari zu, welcher unter Antonellos Einfluß gestanden hatte. (Man vergleiche z. B. die Lichtverteilung mit derjenigen von Antonellos Dichterkopf in der Galeria Municipale zu Mailand.) Von Lionardo befindet oder befand sich in der Sammlung Sergei Stroganoff zu Petersburg*) der Kopf eines schönen Jünglings mit reichem lockigem Haar, und eben derselbe, wenn auch diesem Bilde nachstehend, fand sich von der nämlichen Hand zu Chatsworth (Herzog von Devonshire); Anderes, namentlich schöne, jugendliche Profilköpfe, trifft man in Lionardos Zeichnungen. Daß in der florentinischen Schule ausgezeichnete Schönheit öfter der Beweggrund zu einem Bildnisse wurde, deutet Vasari mehrmals an: Bugiardini malte den Cencio Guasconi: „Giovane in quel tempo bellissimo," Puligo den Piero Carnesecchi „allora bellissimo giovinetto."**) Aber ein eigentliches Dunkel umgiebt die Entstehung der wirklich vorhandenen florentinischen oder florentinisch-römischen Bildnisse dieser Art, wie dies schon bei denjenigen

*) Laut Waagen: Die Gemäldesammlung in der kaiserlichen Ermitage, rc. S. 399.

**) Vasari X, 350, Vita di Bugiardini — VIII, 134, Vita di Puligo.

des ausgehenden 15. Jahrhunderts (S. 222) bemerkt wurde. Was dann hievon, etwa seit Piero di Cosimo bis auf Bronzino gemalt worden ist (mit welchem wenigstens eine Art spezieller Kenntlichkeit der Behandlung beginnt), das hat schon die verschiedensten Attributionen getragen, und mit besonderer Vorliebe diejenige auf den Namen Rafaels, wobei sich so gerne die Vermutung mit einschlich, daß das Bild auch Rafael darstelle. Hiemit ist dann die sonstige historische Untersuchung über Rafaels wirkliches Aussehen in stets neue Verwirrung gebracht worden, und gerne wird hier auf deren Erörterung verzichtet, schon von dem ganz jugendlichen Brustbild der Galerie von Budapest an.*) Unumgänglich aber ist es, wenigstens einige derjenigen berühmten Jünglingsporträte zu nennen, welche bis in die neueste Zeit fraglich geblieben sind.

Ein Bild, in welchem so viel Geist mit solcher Regelmäßigkeit der Züge beisammen wohnt, wie in dem Jüngling des Pal. Pitti, welcher mit der Linken spricht und in der Rechten die Handschuhe hält, auf landschaftlichem Grunde, dürfte wohl, wie es schien, auf einen ganz großen Urheber Anspruch machen, und dasselbe besitzt sogar dem Inhalt nach etwas von dem vermeintlichen rafaelischen Typus, heißt jedoch jetzt bis auf Weiteres nur Franciabigio. Im Museum von Berlin, welches wenigstens einen bezeichneten Franciabigio für Stilvergleichung besitzt, trägt außerdem eine jugendliche Halbfigur diesen Namen: auf reichem landschaftlichem Grunde, mit langem Haar, im Barett, die Linke eingestützt, und wiederum an jenen Typus anklingend;**) außerdem aber wird jetzt demselben Meister im Pal. Pitti dasjenige Porträt eines jungen Goldschmieds zugeschrieben, welches früher als ein ruhmwürdiges Werk des Lionardo galt: nachsinnend, mit leisem Lächeln, betrachtet er ein Kleinod in seiner Linken; ein Künstlerporträt, welches ohne die schweren Restaurationen wohl einen großen Zauber ausüben würde.

Andere Bilder aber sind irgendwie ganz unmittelbar mit Rafaels Person in Verbindung gebracht worden. Lange wurde gestritten über ein berühmtes Porträt der Pinakothek von München, welches allgemein als Werk Rafaels anerkannt wurde, nun aber auch als sein Selbstporträt gelten sollte, bis es endlich seinen früheren Namen: Bindo Altoviti zurückerhielt; unter den Porträten von Rafaels Hand aber ist dieser vornehme, junge, in Rom lebende Florentiner vielleicht das früheste von ganz starker Lichtwirkung. — Der

*) Klassischer Bilderschatz, Taf. 50.

**) Von Lermolieff für einen gewissen Balducci, Schüler des Pinturicchio, in Anspruch genommen.

„junge Mensch" im Louvre, ein Bild, von dessen Herkunft und Gegenstand man so viel weiß, als wenn es „in unbestimmter Zeit irgendwo vom Himmel gefallen wäre," hat lange ebenfalls für ein Selbstporträt gegolten.*) Mit einem scheinbaren Minimum von Darstellungsmitteln in Farbe und Licht ist hier durch bloßes Auflehnen des Hauptes auf den rechten Arm, durch Herausblicken und Heraushorchen dem klugen und eleganten jungen Tagedieb eine Kraft und Bedeutung gegeben, welche nur einen der größten Namen der Kunst als Urheber duldet, und zuletzt wird es doch bei Rafael sein Bewenden haben. — Das große Rätsel dieser Reihe aber ist das Jünglingsporträt der Sammlung Czartoryski (jetzt in Krakau), welches schon in dem oben (S. 231) genannten Stiche des Paulus Pontius zu Anfang des 17. Jahrhunderts sehr ausdrücklich auch mit begeisterten Distichen, als Selbstporträt Rafaels geltend gemacht wird. Zunächst jedoch war Rafael zu der Zeit, da er so würde und könnte gemalt haben, bei weitem nicht mehr so jung; auch hat man auf eine andere Spur aufmerksam gemacht, nämlich auf die Aehnlichkeit mit dem Jüngling mit weißem Mantel in der Schule von Athen, welcher (vollkommen irrig) als Bildnis des Herzogs von Urbino gilt.**) Nun erscheint zwar diese Aehnlichkeit als keine zwingende, und das Porträt von Krakau ist beträchtlich individueller als jener Kopf in Fresko, gleichwohl aber bietet sich vielleicht etwas Gemeinsames zwischen beiden Gestalten dar. Diejenige in der Schule von Athen wird man wohl als bloßes Postulat der Schönheit, vielleicht sogar ohne allen Sachbezug zum Ganzen auffassen dürfen, und sie verdankte ihren nächsten Ursprung etwa dem bloßen Vorhandensein eines sehr vollkommenen Modells; handelte es sich nun bei dem Porträt von Krakau um einen bestimmten vornehmen jungen Herrn? oder nicht eher ebenfalls um ein frei behandeltes Modell, welches um der prächtigen Erscheinung willen zum Bilde wäre erhoben worden? Hiefür aber würde schon die offenbar vom Maler angeordnete, so leicht und frei liegende Bekleidung sprechen: dieses Linnen, dieser Mantel, dieser Pelz, dieses flüchtig gelegte, hinten abwärts gleitende Barett, alles gestimmt zu der triumphalen Schönheit des von gewaltigem Haar umwallten Hauptes. Als Schöpfer aber wird in neuerer Zeit auch Sebastiano del Piombo vorgeschlagen, und die „Dorothea" desselben im

*) Lermolieffs Bestimmung auf Bacchiacca scheint uns so lange in der Luft zu schweben, als man von dem letztern nichts Lebensgroßes, sondern nur erzählende Bilder in kleinern Figuren kennt.

**) Anderweitig ist auch schon Federigo Gonzaga von Mantua vorgeschlagen worden, welcher bereits oben (S. 198) in einer Wandmalerei des Bonsignori als Kind von besonderer Schönheit erwähnt wurde, auch als wunderbar früh entwickelt galt.

Museum von Berlin hat unleugbar in den Wirkungsmitteln einiges mit diesem Bilde gemein. Ohne Widerspruch aber (so viel wir wissen) gehört jetzt nicht mehr dem Rafael, sondern dem Sebastiano del Piombo der Violinspieler der ehemaligen Galerie Sciarra (1518). Diesen jungen und laut Lorbeerblättern und Immortellen bereits berühmten Virtuosen wird man stets in der Umgebung des musikliebenden Leo X. suchen und ihm irgend eine romantische Laufbahn andichten wollen; für Rafael selbst aber hat man wenigstens diese Persönlichkeit nie gehalten.*) Aber auch dem Sebastiano bleiben nicht alle Bilder, welche man ihm neuerlich eine Zeitlang so eifrig zuschrieb: das prachtvolle Bild der ehemaligen Galerie Pourtalès (jetzt Besitz Sagan), der stolz und souverän blickende florentinische Jüngling, begnügt sich gegenwärtig mit dem Namen Bronzino.

Sogenannte Porträte und Selbstporträte des jugendlichen Rafael aber wird man finden bis an der Tage Abend. Noch ganz neulich (November 1895) wurde bei der in Mailand abgehaltenen Auktion der Sammlung Scarpa (aus la Motta) um 135,000 Lire ein Kniestück in Lebensgröße losgeschlagen, in welchem die Einen ein Selbstporträt Rafaels, die Anderen zwar ein Porträt desselben, aber von Sebastianos Hand, die Redaktoren des Auktionskataloges endlich zwar ein Werk von Rafaels Hand erkannten, welches jedoch nicht ihn, sondern den Dichter Antonio Tebaldeo vorstelle. Ein Porträt des letzteren, gemalt von Rafael, hat es in der That gegeben, und auf einige enthusiastische Worte in einem Briefe des Bembo hin**) hätte man dasselbe schon längst auch anderswo gerne nachgewiesen. Bembo preist vor allem die erstaunliche Treue: Tebaldeo sei ähnlicher als er selber (eine noch heute in Italien und an anderen Orten lebende Hyperbel), und die Bildnisse des Baldassar Castiglione und des guten, seligen Herzogs (wahrscheinlich Guidobaldo I. von Urbino, gest. 1508) sähen daneben, was die Aehnlichkeit betreffe, nur wie Arbeiten von Gehilfen Rafaels aus. Solche Ausdrücke mußten allerorts Hoffnungen und Begehrlichkeiten wecken, und in einer Zeit der unbedenklichen Taufen hat man es denn im Museum von Neapel frisch gewagt, ein gutes, wahrscheinlich florentinisches Porträt der Zeit nach 1530 für jenen Tebaldeo Rafaels zu erklären. Heute aber, bei dem Bilde der Sammlung Scarpa, wäre wenigstens zu erwägen gewesen, daß Tebaldeo, als Rafael ihn malte, schon 55—60 Jahre alt war, während dieses Bild einen noch ziemlich jungen Mann darstellt. (Nach der Photogra-

*) Neuerlich in Paris um 750,000 Fr. verkauft.

**) Lettere pittoriche, V, 57. Vom Jahre 1516.

phie im Katalog zu urteilen, das Werk eines Ventianers; der Dargestellte, eine ausgezeichnete Persönlichkeit, aber nicht Rafael und mit der spätesten sicheren Urkunde über dessen Aussehen, dem Stiche des Bonasone, doch wohl unverträglich; mit einem Zuge der Bekümmernis; die rechte Hand schön und edel, die linke an einem Postament ungeschickt und gesucht angebracht; das Ganze, laut Augenzeugen, der Wegnahme starker Retouchen bedürftig.)

Auf die großen Maler verteilen sich die vorhandenen, sicher benannten Porträte in der allerungleichsten Weise. Es versteht sich schon gar nicht von selbst, daß Meister hohen Ranges sich mit vollständiger Hingebung in das Wesen eines Individuums, welches es auch war, völlig versenken mochten; alltägliche Physiognomien haben ihnen gewiß selbst bei den glänzendsten Bedingungen Beschwerde verursacht, und auch die bedeutenden mochten durch Formen und Ausdruck jenes völlige Mitleben bisweilen nicht leicht machen — und dann kam es darauf an, ob eine übermächtige Begabung sich dennoch innerlich bestimmt und berufen fühlte, gleichsam einen Kampf mit denselben einzugehen.

Bei Lionardo, der die beiden großen Begeisterungen für das Charakteristisch-Lebendige und für ein neues Schönes auf geheimnisvolle Weise vereinigte, wissen wir zu wenig, unter welchen Auspizien seine (ohnehin meist bestrittenen) Bildnisse zu Stande gekommen sind, mit Ausnahme der Gioconda im Louvre.*) Dieses Bild, neben dem Karton der Schlacht von Anghiari wohl das letzte ganz große Ereignis in seinem Künstlerleben, wovon wir Kunde haben, wurde für ihn — es heißt: während einer vierjährigen Arbeit — wie zu einer späten neuen Offenbarung, dergleichen wohl nur einmal auch in einer Laufbahn wie die seinige vorkommt.

Wie fremd dem MichelAngelo alles Bildnismalen blieb, ist schon oben erwähnt worden.

Gegenüber von Rafael wird man den ewigen Dank und die ewige Verehrung, welche die Welt ihm schuldig ist, erst dann vollständig in sich empfinden, wenn man ihm von vielen Seiten und in den verschiedensten Sehweiten und Sehnähen begegnet ist. Wie groß stände er aber schon vor uns da, wenn von ihm nichts vorhanden wäre als seine Bildnisse. Zum Glück dieses so kurzen und wunderbaren Künstlerlebens darf man es rechnen, daß dieselben vorherrschend, ja mit ganz wenigen Ausnahmen freiwillige Schöpfungen, daß es Darstellungen ausgezeichneter Menschen waren, und

*) Die Analyse, eine der eingehendsten des Autors, bei Vasari VII, 30, Vita di Lionardo.

sogar solche, aus welchen die innerste Teilnahme für den Dargestellten spricht. Der „Castiglione" (Louvre) in seinem bescheidenen und doch kostbaren grauen und schwarzen Plüsch, mit dem feinen Blick der blauen Augen, mit seinen leidensfähigen Zügen ist nicht nur, trotz allen Retouchen, ein herrliches Kunstwerk, sondern die unsterbliche Gabe eines Freundes. Auch ist es Rafaels Kunst vor allem, welche über die Persönlichkeit Julius' II. jenen kräftigen Segen ausgebreitet hat, der durch keine bloß historische Erörterung mehr aus der Welt zu schaffen ist.*) Im Dekretalenbild der Camera della Segnatura ehrwürdig als Greis; im Heliodor wieder von mächtiger Kraft als Sieger des Jahres 1512 einhergetragen; in der Messe von Bolsena hoch über seinen Prälaten und der herrlichen Gruppe der „Staffieri" kniend im Profil, schon dem Tode nahe, aber von erhabener Gewißheit des Sieges über den Irrglauben: so lebt seither Julius weiter; und dazu nun das Einzelporträt (in beiden Exemplaren, Uffizien und Pal. Pitti), da man den Dargestellten und den Maler glücklich preist, jenen, weil er solche sichere und ruhige Sympathie hat hervorrufen, diesen, weil er sie hat ausdrücken können.

Einen eigentlichen Sonderberuf zum Porträtmaler erkennt Vasari unter allen Großen nur dem Sebastiano del Piombo**) zu: gegenüber von seinen Historien — nämlich wichtigen Altarwerken, Andachtsbildern und den Fresken seiner großen, römischen Laufbahn — seien ihm die Bildnisse viel leichter angekommen und schneller zu vollenden gewesen, und er habe in denselben sein eigentliches Fach erkannt; il ritrarre di naturale era suo proprio. Aus der hierauf folgenden Aufzählung von lauter hochstehenden oder berühmten Persönlichkeiten, die er gemalt hat, sieht man, daß Vasaris Aussage dem allgemeinen Urteil muß entsprochen haben. Und nun sind es, soweit sie noch sichtbar, jene Porträte von halbkolossalem Maßstab (S. 248) und von allmählich beträchtlich kälterem Vortrag, in verschiedenen Galerien, wenn auch z. B. dem Herrn mit dem langen, schwarzen Bart (Pal. Pitti) noch eine „Verbindung florentinischer Strenge mit glänzendem venetianischem Kolorit" zugestanden wird. Wie viele von den bei Vasari genannten heute sicher ermittelt sind, wissen wir nicht zu sagen; es gab darunter den großen Kriegsanführer Ferdinando Pescara, sowie dessen berühmte Gemahlin Vittoria

*) Wie zweifelhaft würde es ohne Rafael mit den Zügen des Julius aussehen, wenn man auf die Fresken, Altarwerke und Schaumünzen seiner Kardinalszeit angewiesen wäre, und selbst auf die Medaillen seiner Papstzeit. Von den Statuen MichelAngelos aber ist die eine früh untergegangen, die andere (für das ursprüngliche Grabmal) schwerlich auch nur zum nähern Entwurf gediehen.

**) Vasari X, 127, Vita di Seb. Veneziano.

Colonna, welche außerdem noch von MichelAngelo soll porträtiert worden sein; ferner den älteren Marcantonio Colonna; von Päpsten Hadrian VI. (Museum von Neapel) und mehrmals Clemens VII. (das Bild von Parma, S. 253), auch Paul III.; einen Gonzaga des Namens Federigo da Bozzolo; einen in Rom lebenden vornehmen Florentiner Albizzi, dessen Bildnis, als es nach Florenz kam, jedermanns Staunen erregte durch den wunderbaren Kopf und die Hände und die Wiedergabe der Gewandstoffe; von Kardinalsporträten wurde das des Enckevort gerühmt, des Vertrauten Hadrians VI., und noch erhalten ist das des Polus. Nur als „Ruine" vorhanden ist der Pietro Aretino, das schon erwähnte Porträt der öffentlichen Sammlung von Arezzo (S. 266/267). Den Höhepunkt seiner Geltung mochte Sebastiano erreicht haben, als ihn Kardinal Ippolito Medici (vor 1535) von vier Reitern begleitet nach Fondi entsandte, um das Bildnis der dort weilenden Giulia Gonzaga zu malen; das Gemälde kam in der Folge an Franz I. und ist frühe verschollen und seither umsonst in allen Sammlungen gesucht, auch vermeintlich nachgewiesen worden, wie z. B. in jener S. Agatha der National Gallery (S. 248). Dafür ist, von Sebastianos bester Kraft und für den vollsten Ruhm eines großen Porträtmalers genügend, das Bild des Andrea Doria erhalten (Palazzo Doria, ehemals in der dortigen Galerie), von welchem weiter zu reden sein wird. — Mit der Zeit wurden allerdings dem ins bequeme Wohlleben gegangenen Sebastiano auch die Porträte zu viel: drei Jahre kostete ihn das eines Pietro Gonzaga, und unvollendet blieb dasjenige der jungen Caterina Medici, sowie das des verrufenen Sohnes Pauls III., Pier Luigi Farnese, Herzogs von Parma, und Sebastiano starb drei Monate, bevor dieser ermordet wurde (1547).

Erst die neuere Forschung aber hat dem Meister eine Anzahl von Bildern zugewiesen, von welchen Vasari nichts wußte, und welche dem früheren, noch wesentlich venetianischen Sebastiano angehören sollen. Und zwar ist es eine der merkwürdigsten Ironien der Kunstgeschichte, daß bisher der von Sebastiano mit giftigem Hohn verfolgte Rafael insgemein als der Schöpfer dieser magisch wirkenden Gebilde gegolten hatte. Die sogen. Fornarina der Uffizien hat man mit voller Evidenz an die heiligen Frauen von Sebastianos früherem Hauptbild (Hochaltar von S. Giovanni Crisostomo in Venedig) anschließen können, und auch über den Violinspieler der Galerie Sciarra herrscht kein Zweifel mehr; die sogen. Dorothea des Museums von Berlin hat zwar früher Rafael, aber seit ihrem Auftauchen auf dem Kontinent nur Sebastiano geheißen; diese jedoch zieht vielleicht, wie schon oben

angedeutet wurde, auch das Jünglingsporträt Czartoryski mit sich. Ueber das Porträt der Auktion Scarpa ist oben (S. 276/277) auf jedes abschließende Urteil verzichtet worden.

Im Dunkel bleibt man bis heute darüber, weshalb es von Correggio kein einziges anerkanntes Porträt giebt, während schon alle seine Altarbilder ein höchstes Vermögen der individuellen Darstellung beweisen. Das damalige Parma mußte doch wohl reiche und kunstliebende Leute besitzen, welche gerne bereit gewesen wären, sich von ihm malen zu lassen; er könnte sie abgewiesen haben, weil sein Inneres erfüllt war von ganz anderen, stets neu aufwogenden Problemen, des äußerlich und seelisch bewegten Lebens, und für diese wünschte er wohl nichts anderes mehr auf Erden als ungestörte Arbeit; solche aber fand er zuletzt am sichersten, indem er sich in sein Heimatstädtchen zurückzog. Wer, wie er, vor enormem innerem Reichtum die Kunst und die Künstler und sonstigen Leute von Rom, Florenz und Venedig entbehren konnte, den vermag man sich auch kaum vorzustellen gegenüber von Einzelnen, welche vor ihn getreten wären mit dem Anspruch, ähnlich gemalt zu werden. Aus gutem Willen könnte er hie und da den Wunsch gewährt haben, obwohl das Einzelne, momentan Unbewegte seine Sache nicht war, so daß es von ihm auch nicht das Einzelbild der Bella im venetianischen Sinne giebt, wo er doch frei über den Typus hätte walten können. (Der sogen. „Arzt" in Dresden gilt vorwaltend als ein schwer entstellter Dosso; den Mann mit der goldenen Tierpranke, in der Wiener Galerie, wird man vielleicht dem Lorenzo Lotto beilegen können; bei Parmigianino waltete dann kein Bedenken gegen das Porträtmalen.)

Diesen allen gegenüber erreicht nun Tizian seine bekanntlich nicht bloß italienische, sondern europäische Herrschermacht. Aus einer Kunst und Sitte wie die von Venedig und seiner Terraferma, welche schon völlig mit allen Anwendungen des Porträts vertraut war, erhoben sich die drei gleichaltrigen Schüler des Giovanni Bellini zu den höchsten Leistungen: Giorgione, dessen so kurzes Leben außer dem Bildnis auch noch eine Umgestaltung der erzählenden und der großen Fassadenmalerei zu tragen hatte; Palma, welcher im Hausandachtsbild dem Porträt seine edelste Erscheinung abgewann und weibliche Modelle zur Bella höchsten Ranges zu steigern wußte; endlich Tizian. Erst als Giorgione längst (1511) und Palma bereits (1528) tot war, erhob sich Tizians ganz großer Ruhm überhaupt, worauf er fast ein halbes Jahrhundert hindurch das Bildnis insbesondere wie ein Großgewaltiger vertrat. Außer Besuchen in Ferrara, Bologna, Parma und Mantua und spät einmal in

Rom (S. 259), außer zwei Reisen nach Augsburg um Karls V. willen (als dieser längst in Italien allmächtig war), hat er Venedig nicht verlassen, wo das vornehme und berühmte Italien bei ihm vorsprechen mußte. „Kein Kardinal, keine andere große Persönlichkeit besucht Venedig, ohne bei Tizian einzutreten, um seine Sachen zu sehen und sich von ihm malen zu lassen," heißt es im Dialogo della pittura des Lodovico Dolce im Munde des Aretino, und noch in einem Büchlein von 1561 (Delle cose mirabili che sono in Venezia, p. 20) liest man: „qual è quello huomo di qualche ingegno o di qualche ricchezza che non voglia un ritratto di man di Tiziano?" Es war eine nochmalige Erhebung Venedigs zur Stadt der Bildnisse in vorzugsweisem Sinne, und schon in unmittelbarer Nähe ging von Tizian die stärkste Einwirkung z. B. auf den sonst mit ihm verfeindeten Tintoretto über, dessen Bildnisse bisweilen kaum von den seinigen zu unterscheiden und ohne deren Kenntnis jedenfalls nicht zu denken sind. Mit der Zeit aber wanderte Tizians Tradition mittelbar durch ganz Abendland, und seinen allgemeinen Voraussetzungen fügten sich auch diejenigen, welche nie etwas von seiner Hand gesehen hatten und ihn bei weitem nicht erreichen konnten.

Diese Weltstellung Tizians aber beruht lange nicht bloß auf seinem malerischen Können, sondern auf einem Mysterium, welches man längst mit dem Worte zu bezeichnen gesucht hat, daß er seine Leute „zur guten Stunde" aufgefaßt habe. Und dies gilt auch von den übrigen großen italienischen Meistern in ihren Bildnissen; was sie darstellen, ist nicht etwa eine momentane „gute Laune," vielmehr die wesentliche Kraft, welche dem Dargestellten innewohnte; der Künstler erriet die entscheidenden Formen, befreite sie von dem Kleinen und Zufälligen, und brachte durch diese Befreiung jenen Eindruck der „guten Stunde" hervor. Da der Beschauer aber bei jedem einzelnen Bilde höhern Wertes hier in das Unendliche hinein gerät, zumal wenn zu der künstlerischen Analyse auch noch historisches Wissen von der betreffenden Persönlichkeit hinzukommt, begnügen wir uns mit einigen Wahrnehmungen allgemeinerer Art.

In der neuern Kunstsprache hat bekanntlich das Wort „vornehm" stark um sich gegriffen, und es könnte zweckmäßig sein, etwa durch allgemeine Abrede für zehn oder doch für fünf Jahre auf dessen Anwendung zu verzichten; hier aber muß dasselbe wenigstens noch einmal seinen ganz unentbehrlichen Dienst thun. Man erkennt nämlich in sehr vielen damaligen Porträten einen neuen, dem 15. Jahrhundert noch nicht eigenen Typus des Vornehmen, des Distinguierten, welcher auch von dem spätern Vornehmen,

schon von dem des Van Dyck und ganz besonders von demjenigen der Maler Ludwigs XIV. verschieden ist. Die Leute werden höchst wirksam dargestellt, aber nicht „in Scene gesetzt," denn kein Italiener will durch Wichtigkeit lächerlich erscheinen; das bloße Sein des bevorzugten Menschen, ungesucht, unaufdringlich, genügt. Die Kunst aber, jetzt mit ihren vollen Mitteln, weiß, wie zu jedem Charakter das Format, die Größe, die jedesmalige Farbenstimmung und vor Allem der Lichteinfall passen müssen, welches für jeden Kopf die schönste oder bezeichnendste, jedenfalls, welches die günstigste Perspektive sei, und spricht dies in jenen jedesmal wie neu erscheinenden Wendungen von Kopf, Hals und Schultern und auch in dem freien Zu- und Gegeneinander der Hände aus. Die Dargestellten aber kommen der Kunst entgegen; man steht und sitzt schon anders als früher. Wer sich hievon durch den Augenschein überzeugen will, vergleiche z. B. die sitzenden Frauen eines Pollajuolo (öfter umgetauftes Bild der Fortitudo, in den Uffizien; die Allegorien am Grabmal Innocenz VIII. in S. Peter), eines Melozzo (die thronenden freien Künste der Bilder in London und Berlin)*) mit Rafaels Giovanna d'Aragona (Louvre). Das Bild ist bekanntlich nicht von seiner Hand, sondern nur unter seiner Aufsicht gemalt, vielleicht sogar der Kopf; er hat die Dame nie gesehen, aber dennoch hat es so kommen müssen, daß er bei diesem Anlaß einen großen neuen Typus unbefangener Macht und Schönheit schuf, wobei die prächtige Tracht nur als Zweites mitgeht, und daß dies Bild ein soziales Ereignis war. Für das nunmehrige Gehen und Stehen muß hier eine Hinweisung auf die Welt der Fresken gestattet sein, und nun vergleiche man — wiederum an schon einmal bezeichneten Stellen — den noch etwas hölzern feierlichen Schritt bei Domenico Ghirlandajo (in den Historien von S. Maria Novella) mit dem leisen Wandeln der Frauen bei Andrea del Sarto (Vorhalle der Annunziata, Marien Geburt). — Bei der sitzenden Stellung sind auch Form, Schmuck und Richtung des Lehnstuhles von Bedeutung, und bei fürstlichen Personen kann es auch schon Etikette gewesen sein, beide Hände, nobel entwickelt, auf den Enden der Lehnen ruhen zu lassen (Bronzinos Herzogin Eleonore von Florenz in dem Staatsporträt der Galerie von Turin; von demselben Meister in den Uffizien Lucrezia

*) Aus der Skulptur wären z. B. außer Pollajuolo hinzuzunehmen die so unschön sitzenden Frauen des Mino da Fiesole, nachdem doch schon Jacopo della Quercia die sitzenden Allegorien seiner Fonte Gaja so viel anmutiger zu wenden gewußt hatte. Diese letztern, jetzt nach guten Photographien, in welchen dem trümmerhaften Zustande das Mögliche abgewonnen ist, mag man kennen lernen aus der wichtigen Forschung von Carl Cornelius: Jacopo della Quercia, S. 84 ff.

Panciatichi, die rechte Hand auf einem offenen Buche, welches auf ihrem Knie liegt). Der Tisch, welcher bisweilen zum Auflehnen der Hand oder zum Aufstützen des Armes dient, kann mit seinem Teppich ebenfalls eine wichtige Stelle im Ganzen einnehmen. Und bei der Giovanna d'Aragona hat Rafael den landschaftlichen Ausblick im Hintergrunde in eine Prachtarchitektur eingefaßt, wie sie eben den hier gewollten Eindruck vollenden muß, ohne doch eigene Ansprüche zu machen.

Man wird eben immer wieder auf dieses nach allen Seiten Strahlen sendende Gebilde zurückkommen und Gegenrechnungen aus anderen Werken hohen Ranges aufstellen. Dem Kopf ist bei aller Schönheit der Formen längst der Mangel an sympathischer Wirkung, den Händen bei der herrlichsten Anordnung die schwache Zeichnung vorgeworfen worden. Die wirkliche Giovanna aber, Großnichte des Königs Ferrante von Neapel, und hier abgebildet kurz vor ihrer Vermählung mit Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo,*) blieb dann noch lange schön, und im Krieg der Caraffa 1557 umarmte sie noch der Herzog von Alba, als sie in sein Lager flüchtete; in hohen Jahren ist sie zu Rom gestorben. Will man etwa ihrem Bildnisse Venetianerinnen entgegensetzen, so dürfen es gerechterweise wenigstens nicht jene frei gewählten und kostümierten „Schönheiten" sein, deren Zauber bei Palma und Tizian der hohen Idealität angehört.

Die große Rivalin der Giovanna, jedoch vielleicht um ein Jahrzehnt jünger, war ebenso die vielfach verherrlichte Giulia Gonzaga; das schon erwähnte hochberühmte Porträt derselben, von der Hand des Sebastiano del Piombo (S. 279) muß wohl untergegangen sein, denn ein solches Werk, selbst im kläglichsten Zustande, würden irgend welche neuere Besitzer nicht in Verborgenheit halten können. Von mehreren Bildern, in welchen man das verlorene wieder zu finden geglaubt hat, muß hier nochmals der Dame in grüner Kleidung in der Städel'schen Galerie zu Frankfurt (S. 248) gedacht werden, schon als eines der wichtigsten italienischen Damenporträte diesseits der Alpen. Dasselbe, ein großes Kniestück, ist mit offenbarer Sympathie und mit Aufwand aller Kräfte gemalt, was die Giovanna nicht ist, allein die Lebende konnte bei recht anziehendem Ausdruck noch lange keine

---

*) Ihre ausgebreitete hohe Verwandtschaft kam auch für das Porträt in Betracht: jene Anzahl von Wiederholungen desselben mögen meist gleichzeitig und sogar noch in der Werkstatt des Giulio Romano entstanden sein, und mit diesen kam wenigstens der Haupteindruck gewiß vielen Künstlern zur Kenntnis. — Giovanna wurde u. a. die Schwägerin der Vittoria Colonna und in der Folge die Mutter des Mitsiegers von Lepanto, Marc Antonio Colonna.

berühmte Schönheit von der damals in Italien vergötterten Art sein; um ihretwillen hätte Kardinal Ippolito Medici schwerlich den Sebastiano von vier Reitern durch das unsichere Land nach Fondi begleiten lassen, und Hayraddin Barbarossa wäre nicht von Tunis aus mit seiner Flotte zum Ueberfall des Ortes herbeigefahren, um sie als schönste Beute in den Harem Solimans II. liefern zu können. Mit Sebastianos Art stimmt nur der große Maßstab der Figur, und diesen konnte ihm ein anderer Maler auch einmal absehen; die an sich vortrefflich gegebenen Hände mit Handschuh und Federfächer haben lange nicht den Reiz der wunderbar anmutig bewegten Hände seiner Dorothea (Museum von Berlin). Statt seiner ist schon Sodoma vorgeschlagen worden, während auch auf Dosso Dossi geraten werden könnte, mit dessen sonst bekannter Art auch der landschaftliche Ausblick eine nahe Verwandtschaft hat. Die Züge sind kaum eben noch die einer Italienerin.

Das Verblühte hat Tizian taktvoll und mit Adel wiedergegeben in der Herzogin von Urbino (Uffizien; sitzend, als Kniestück), und das ruhende Bologneserhündchen als Sinnbild der Treue, der besten Tugend der spätern Lebenszeit, sowie die Standuhr sollen diese Absicht noch verdeutlichen.*) Isabella d'Este, Marchesa von Mantua dagegen, die feine Kennerin des Schönen, hat sich von Tizian lieber nach einem Porträt eines Unbekannten aus ihrer frühern, glänzendern Zeit als unmittelbar nach dem Leben, wie sie später war, malen lassen (Galerie von Wien), und hier könnte man es leider mit einem jener vielen übel beschnittenen Bildnisse zu thun haben, und was man jetzt sieht, ist vielleicht nur der Rest eines großen imposanten Kniestückes.

Auf den sozialen Eindruck hin, den solche Gemälde hervorbringen, wird man sich gerne auch nach dem Meister selbst umsehen. Tizian besaß zunächst eine schöne und in jedem Sinne ausgezeichnete Persönlichkeit und stand allmählich in der Gesellschaft von Venedig und offenbar auch im Umgang mit Fürsten sehr hoch. In ganzer Figur hat er sich wohl nirgends abgebildet, auch nicht in seinen erzählenden Malereien, und hiefür bleiben wir auf einen anderen Zeugen, auf Paolo Veronese und dessen große Hochzeit von Cana (Louvre) angewiesen: hier, in der weltberühmten mittlern Gruppe des Vordergrundes, den Musikanten, ist der gewaltige greise Mann im Purpur, welcher den Kontrabaß spielt, Tizian. Seine Selbstporträte aber, dergleichen er laut

*) Tizians Kaiserin Isabel (geborene von Portugal, Gemahlin Karls V.; Galerie von Madrid) ist, nach einer kleinen Nachbildung zu urteilen, zwar distinguiert, aber in ganz aufrichtiger Weise unbedeutend oder wenigstens sehr zurückhaltend dargestellt, als Kniestück im Lehnstuhl.

Vasari malte, „um seinen Kindern ein Andenken zu hinterlassen," sind nur Brustbilder, und unter diesen wird man vielleicht demjenigen der Galerie von Wien den Vorzug geben können, auch wenn es nur eine Kopie sein sollte, weil es den Mann noch in seiner majestätischen Frische etwa des sechzigsten Jahres vorstellt, während das Bild von Berlin die sichere Eigenhändigkeit für sich haben mag (weniger das der Uffizien). Von diesem mächtigen Schlage war auch die Tochter Lavinia (später vermählte Sarcinelli), und nicht umsonst läßt der Vater sie prächtig gekleidet und geschmückt mit einer hoch emporgehobenen Schale voller Früchte und Blumen auftreten (Hauptbild im Museum von Berlin; Varianten dieses Motives an mehreren Orten; Lavinia mit dem als Fähnchen gestalteten Brautfächer, in Dresden; mit einem Kranz von Rosen in der Hand, beim Duke of Wellington, London; auch das Mädchen im Pelz der Wiener Galerie scheint sie darzustellen; endlich die noch immer schöne, reich gekleidete Frau des Spätbildes, Dresden). — Tizians sonstige Umgebung wird uns vergegenwärtigt durch jenes Bild seines Arztes Doktor Parma (Galerie von Wien), vor dessen imposanter Kraft, wie man zu sagen pflegt, „der Tod Reißaus nehmen müßte;" leider auch durch die mehreren Bilder des Pietro Aretino, des verufenen „Gevatters," und das vorzüglichste derselben (Pal. Pitti) giebt das Niederträchtige und Aufdringliche des Individuums gar nicht ohne Großartigkeit wieder. (Dagegen ist der berühmte Jacopo Sansovino, ebenfalls Genosse derselben „Gevatterschaft," in dem nach ihm benannten Bilde Tizians, in den Uffizien, wahrscheinlich nicht dargestellt.) Auch andere gute Bekannte und Hausfreunde bürgerlichen Standes hat Tizian noch in Zeiten gemalt, da sich die Mächtigsten wohl hie und da umsonst nach einem Porträt von seiner Hand gesehnt haben mögen, und Vasari*) nennt deren mehrere. Sonst sind die Menschen Tizians meist schon durch ihre Geburt von hohem Stande, und er empfand und malte sie als solche und besaß jene besondere Kraft hiefür. Dies beginnt schon mit einem Kindesporträt des Museums von Berlin, dem weiß in Damast gekleideten und reich geschmückten Töchterchen des Roberto Strozzi, dessen Köpfchen entschieden vornehme Züge hat; das Hündchen, die Balustrade mit Puttenrelief, die Purpurdraperie, der landschaftliche Ausblick präludieren schon für die fürstlichen Kinderporträte des Van Dyck. Am andern Ende des Menschenlebens lernen wir bei Tizian den berühmten Diätetiker Luigi Cornaro (Pal. Pitti) kennen, mit seinen stillen, delikaten, geistvollen Zügen,

*) Vasari XIII, 41, Vita di Tiziano. — Der Autor besaß, wie es scheint, ein schriftliches Verzeichnis der Werke Tizians von annähernd chronologischer Ordnung.

welcher das hundertste Jahr erreichte wie Tizian und vielleicht nicht sehr lange vor seinem Tode (er starb 1565) und mit großer Vorliebe gemalt worden ist.

Zwischen diesen Grenzen liegen dann die Bildnisse aus allen Lebensaltern, durch welche man seither erfahren hat, wie sich hochstehende Leute jener Zeit ausnahmen, wenn Tizian sie malte, und es wäre unter anderem recht merkwürdig zu sehen, wie er sogar, natürlich nach dem Porträt eines Anderen, den Großherrn Soliman II. in seine Auffassung übersetzt hat. Die Fascinierung, welche er mit der Zeit ausübte, reichte immer weiter hinauf, und Karl V. wollte von keinem Anderen mehr gemalt sein. Das schon erwähnte Bild in München, das einzige uns unmittelbar bekannte, stellt einfach einen bejahrten schwarzen Herrn im Lehnstuhl vor, und das goldene Vließ hängt nur an einem gewöhnlichen Bande, während untergeordnete Magnaten sich mit den schwersten goldenen Ketten samt massiven Kleinodien malen ließen; die Schädelbildung ist die unschön in die Länge gezogene und nur durch glückliche Perspektive erträglich; das Gemälde hat auch stark gelitten, und doch ist es erst recht der Kaiser, und alle deutschen und niederländischen Bildnisse desselben, in Prachtkostüm und Brokat, stehen neben diesem an Vornehmheit erstaunlich weit zurück. Wenn dann Tizian den Philipp II. malte (schon als Prinzen seit 1550 in Augsburg?), mag er Einiges ausgestanden und gelitten*) und nur mit vielem guten Willen diese kleinlich bittern Züge so ins Gleiche gebracht haben, wie man in seinen und seiner Werkstatt Bildern sieht. (Als das eigenhändige Hauptstudium, welches im Atelier blieb und hier weiter als Vorlage diente, scheint die Halbfigur im Lehnstuhl gelten zu müssen, nach der Abbildung im Katalog der Auktion Habich zu urteilen; dazu die Originalausführung in ganzer Figur zu Madrid, und die Wiederholungen im Pal. Pitti und an anderen Orten, samt der noch immer sehr vorzüglichen Halbfigur der Galerie Corsini in Rom.)

Was für ein großer Herr ist sodann der fürstliche Jäger in ganzer Figur (Galerie von Kassel), welcher früher Alfonso Davalos, Marchese del

---

*) Zum Leiden der Künstler beim Porträtmalen hier ein Wort des spätern Armenini (De' veri precetti della pittura, p. 190), welches weder hier in den Text aufgenommen noch auch unterschlagen werden darf: Warum große Maler die Aehnlichkeiten weniger treffen als mittelmäßige? Antwort: Weil letztere geduldiger seien, die Wirklichkeit ganz wiederzugeben, während hiebei die Großen patiscono troppo male, per essere usati nelle opere loro ad esser maestrevoli, facili ed espediti; immerhin hätten auch einige Große gut getroffen, so Rafael, Seb. del Piombo, Parmigianino und Luca Longhi; der Größte im Porträt aber sei Tizian. (Es konnte beim Bildnismalen noch andere Ursachen des Leidens geben als nur die sonstige Gewöhnung des Schnellmalens.)

Guasto hieß? Züge von nur mittlerer Bedeutung, aber ein freies, unabhängiges Dasein; er ist in lauter Rot und sehr reich gekleidet; ein Amorin hebt den zur Seite liegenden Drachenhelm auf, und es wartet der schon oben erwähnte, meisterhaft gegebene Jagdhund.**) — Der Admiral Giovanni Moro (1538, Museum von Berlin), im Stahlharnisch, mit leicht liegendem rotem Mantel, wirkt nicht bloß durch den Kommandostab als Gebietiger, sondern durch das wahrhaft mächtige Haupt. — Der Conte Porcia (Brera), vom höchsten Anstand, ruhig abgeschlossen, wird erst aufbrennen, wenn ihm jemand entgegentritt. — Dem sog. Mendoza in ganzer Figur (Pal. Pitti) sind schon eher fast bürgerliche Züge gegeben.

Als venetianische Dame von hohem Stand ist oben, entgegen sonst herrschender Ansicht, vor Allem das Wunderbild des Pal. Pitti in Anspruch genommen worden, während die dicke junge Frau der Galerie von Wien zwar Purpursammt und kostbaren Schmuck, aber absolut keinen adligen Typus trägt. Dagegen ist die Dame in Trauer (Dresden) von einer herben, würdevollen Witwenschönheit. Ein liebliches Rätsel bleibt einstweilen die sogen. Caterina Cornaro der Uffizien (vom Jahre 1542). Daß von einem wirklichen Porträt der längst verstorbenen, nichts weniger als schön gewesenen Königin von Cypern nicht die Rede sein kann, ist aus sichern Darstellungen der Letztern zu beweisen. Hat nun Tizian nur den Eindruck eines wundervollen, sehr jungen Wesens am Schönsten festzuhalten geglaubt, wenn er demselben die Tracht einer reichen Levantinerin lieh? und hat nur irgend ein Orient seinen fremdartigen Duft beisteuern müssen? oder hat wirklich eine junge vornehme Dame aus der Levante den Anlaß zu dem Bilde gegeben? Jedenfalls aber waltet hier ein gewolltes Geheimnis: durch das hinzugefügte Rad wurde es möglich, die Gestalt für eine heil. Katharina auszugeben, und diese war ja von Alexandrien gewesen. Und endlich wäre nachzuforschen, ob sich derselbe ganz jugendliche Typus nicht in mythologischen Bildern Tizians aus jener Zeit wieder fände?

Auch nach verschollenen Bildern darf gefragt werden. Wo mag die Laura Eustochia, Geliebte und spätere Gemahlin Alfonsos I. von Ferrara, hingekommen sein? Denn die Maîtresse du Titien im Louvre ist, wie schon oben bemerkt wurde, nicht dieses Bild, welches ja laut Vasari (XIII, 25) ein Einzelporträt war? Wer sagt uns, ob jene Gentildonna vom Hause Pisani „cosa maravigliosa," nicht etwa die Dame des Pal. Pitti ist

*) Laut Justi wäre der Dargestellte wahrscheinlich ein vornehmer Neapolitaner, welcher um 1552 als Flüchtling in Venedig lebte, Giov. Franc. Acquaviva, Duca d'Atri.

(Ebenda S. 43)? Und könnte nicht auch die von Giovanni della Casa geliebte Edeldame wieder zum Vorschein kommen?

Dies „Vornehme" bei Tizian wird sich nun, auch ungesprochen, wie dergleichen Fluida überhaupt, ausgebreitet und mitgeteilt haben. Zunächst mußten Schüler und Nachahmer, welche in der Luft von Venedig lebten, auf das Höchste wünschen, sich desselben ebenfalls zu bemächtigen, und z. B. vortreffliche Porträte von Tintoretto, welche diesen Geist atmen, haben bis auf die neueste Kritik Tizian geheißen. Das Damenporträt in reicher Tracht von Giovan Antonio Fasolo (Dresden) läßt Tizian kaum vermissen.

Welche schreckliche Wahrheit jedoch Tizian mit dem Vornehmen zu verbinden vermochte, zeigt der schon erwähnte Herzog von Urbino (1538, Uffizien). Francesco Maria della Rovere hatte lange und kräftig um Dasein und Herrschaft kämpfen müssen, aber an seinen eigenen Händen klebte, und nicht vom Kriege her, das Blut zweier Menschen, und ihn selbst erreichte das Gift, ein Jahr nachdem er dem Tizian gesessen hatte.*) Er soll wohl einst als Jüngling in weißem Mantel von Rafael in der Schule von Athen abgebildet worden sein (vergl. S. 275), aber diese herrlichen Züge können sich ganz unmöglich jemals so ausgewachsen haben; der Mann im blinkenden Harnisch vor der Purpurdraperie ist ein Anderer! es ist ein Fürst, und, wo dies nicht ausreicht, ein Kriegsherr, und unter allen Umständen ein Mann von kurzer Procedur, und auch dies (so wünschte er wohl selber) sollte man aus dem Porträt inne werden. Ein Jahrzehnt später malte Tizian den Gefangenen Karls V., den Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen, einfach in Schwarz (Galerie von Wien), und hier wird dem Beschauer ein völlig objektives Urteil über den Fürsten und den Menschen nicht schwer werden. Das Merkwürdigste an Vornehmheit aber bietet dasjenige Porträt des großen Meisters (Pal. Pitti), welches als Howard, Duke of Norfolk, bezeichnet zu werden pflegt. Mindestens einen von diesem Hause hat König Heinrich VIII. mit der Zeit hinrichten lassen, und nun glaubt man in diesem schwarz gekleideten, höchst distinguierten Engländer von etwa 35 Jahren einen jener in beständiger Todesgefahr schwebenden, innerlich durch ihre Stellung verzehrten englischen Großen zu erkennen (Taine). Es ist der schmale, blonde Kopf, vorwärts gerichtet, mit einem unbeschreiblichen Blick, möglicherweise dem Irrsinn nicht ganz ferne; die Linke ist an die Hüfte gestützt, die Rechte

*) Kardinal Ippolito Medici, welcher 1535 ebenfalls an Gift starb, hatte Tizians Porträt wenigstens um zwei Jahre überlebt; als Pontormo ihn malte, mochte er dem Tode bereits näher sein, und die Züge sind schon düster.

hält die Handschuhe, also eine normale Haltung, indem der in düstern Gedanken fern abwesende Herr sich nicht verraten will.

Gegenüber von diesem Allem tritt noch einmal Sebastiano del Piombo mit einem Bilde vor, welches von allen Werken Tizians weit abweicht und durch ganz andere Kunstmittel und Seelenvermögen hervorgebracht erscheint, als die seinigen sind: mit dem Andrea Doria (Palazzo Doria in Rom, gegenwärtig nicht mehr in der Galerie sichtbar). Der außerordentliche, für die Schicksale Italiens entscheidende Mann, welchen uns die Geschichte kennen lehrt, ist hier ohne alle Abzeichen des Herrschers oder Seemannes gegeben, und daß er über das Thun Anderer zu verfügen habe, sagt nur die aus dem weiten dunkeln Mantel vortretende Hand; diese mit ihrer Geberde giebt einen bestimmten Befehl, den der ruhig mächtige Blick der Augen bestätigt. Die Züge sind die eines Unbedenklichen, allein sie sind einem innerlich und äußerlich bewegten Leben wie ein Schlußergebnis zu sicherm Besitze abgewonnen und zu lauter Geist und Willen geworden; nichts stammt aus dem Gebiet der Genüsse her.*)

Einen besonderen Typus von Vornehmheit wird man auch in den ausgezeichnetern Kardinalsporträten des 16. Jahrhunderts finden, und selbst die gefährlich gewordenen Schicksale des Kirchenstaates und der Kirche scheinen dem keinen Eintrag gethan zu haben. Rafaels Kardinal Bibiena, nach der florentischen Wiederholung (Pal. Pitti) des Originals von Madrid zu urteilen, stellt eher noch einen höchst gewandten und lebendigen Weltmann in den Vierzigerjahren vor, und in seinem Kardinal Passerini (fragliches Bild des Museums von Neapel) glaubt man nur den kühlen und besorgten Geschäftsmann zu erkennen; Ippolito Medici ist, wie schon erwähnt, überhaupt nie ernstlich ein Kardinal gewesen, und Pompeo Colonna erscheint in jenem Porträt des Lorenzo Lotto trotz seines Habits vollends weltlich. Bei dem folgenden aber, wo auch die neu in diesem Stande aufkommende Barttracht mitredet, hat man schon das Gefühl, daß nicht nur äußerlich mehr auf Würde gehalten wurde, sondern daß diese Männer jetzt anders ausgewählt und der großen Kampfzeit, in der sie zu wirken hatten, bewußt waren. Ein solcher Kardinal der beginnenden Gegenreformation wäre vielleicht z. B. Pon-

*) Bei diesem Anlaß mag in der Galerie Lansdowne zu London ein Bild erwähnt werden, welches wie ein nahes Gegenstück zum Doria erscheint: das große Kniestück eines italienischen Nobile, in der Linken eine Schrift, links Weltglobus und Bücher, die Mitte des Grundes ein grauer Pfeiler; das Gesicht hager, mit Bart ringsum, das Alter etwa 40 Jahre. — Gilt als jener oben erwähnte Gonzaga von Bozzolo.

tormos Spannocchi (Galerie Borghese), im Lehnstuhl an einem Tische sitzend, die feinen Hände mit einem Buche beschäftigt, tiefernst mit mächtigen Augen aus dem Bilde blickend; der Raum, mit einfachem Pilasterbau, scheint ein kirchlicher zu sein. Der Kardinal Polus des Sebastiano del Piombo (Ermitage; laut Photographie), bloß mit dem Notwendigen auf neutralem Grunde dargestellt, ist ehrwürdig in seinem Gram, und auch von seinem königlichen Geblüte (Haus York) scheint die imposante Erscheinung etwas zu verraten. In der National Gallery ist ein vielleicht etwas späteres anonymes Bild dieser Art, ein höchst energischer Alter, und doch im Ausdruck völlig gewinnend. Den Kardinal in ganzer Figur, bis zur äußersten, aber wieder mehr diplomatischen als hierarchischen Vornehmheit, hat dann erst im folgenden Jahrhundert Van Dyk mit seinem Bentivoglio (Pal. Pitti) hinzugefügt.

Tizians Lodovico Beccadelli (Uffizien, Kniestück im Lehnstuhl) ist so viel leutseliger als diese alle! aber er war, wenn auch päpstlicher Legat, doch eben nur Bischof. Daß der Meister sonst alle Kunst und großen Fleiß auf dieses Bild wandte (1552), hatte seinen sehr besonderen Grund: man bedurfte des Legaten zur Begnadigung eines Mönches, welcher dogmatischen Irrtum gelehrt hatte und Tizians und Aretinos Beichtvater war.

Die höchste soziale Distinktion, verbunden mit einem wunderbaren, schwer genau zu bestimmenden Ausdruck, findet sich vielleicht in demjenigen, jedenfalls venetianischen Bilde, welches in der National Gallery als Bildnis des Ariosto von der Hand Tizians gilt (in neuerer Zeit ist auch Palma genannt worden). Daß Tizian überhaupt den großen Dichter gemalt habe, ist an sich höchst wahrscheinlich, da er längere Zeit in dessen Nähe weilte; allein es giebt anderswo ein Porträt des Ariosto von seiner Hand, welches mit diesem unvereinbar ist, und außerdem den völlig sicheren Holzschnitt in den Icones des Paolo Giovio, einen herrlichen, beredten Profilkopf, wiederum von ganz anderem Inhalt. Und so mögen denn hier Maler und Dichter unbenannt bleiben, um bloß ein ganz wunderbares Spiel hoher Kunst mit einer hohen Individualität, welche es auch gewesen, in Ruhe zu verfolgen. Auf dem Grunde eines Lorbeergebüsches erscheint, in Halbfigur, ein noch junger Mann mit reichem goldbraunem Haar; seine Kleidung, edel und wie vom Maler erfunden, ist Purpur in zwei Tönen (Wams und Pelzrock) und das um der Lichtwirkung willen weit sichtbare Hemde, auf welchem eine feine Goldkette fünffach herumgeht; die Rechte im Handschuh hält den anderen Handschuh, während die Linke, umzogen von einem Rosenkranz, auf ein Buch aufgestützt ist; der Blick ist ins Weite gerichtet, und ein leiser Zug von

Verzicht wird in den herrlichen Zügen sichtbar; diese aber wird man, so wie sie sind, schwer auf einen historischen Menschen fixieren können.

Eine andere soziale Schattierung gegenüber Venedig gewähren die Porträte aus den Städten der Terraferma. Die vornehmen Venetianer haben etwas Zurückhaltendes, diese Leute lassen sich mehr gehen; jene sind Nobili di Venezia, diese von lokalem Adel, wenn auch noch immer sehr wohl geboren, und ihre momentane Unbefangenheit verleiht ihnen oft einen großen Reiz mehr. Giovanni Cariani (um 1480—1544), welcher bei oder von Palma und Giorgione gelernt hatte, empfängt uns mit einer Reihe von Werken, namentlich der Galerie von Bergamo, wovon mehrere schon Sebastiano del Piombo geheißen haben, so wie anderswo erzählende und novellistische Gemälde des Cariani lange unter dem Namen des Giorgione gingen. Die Brustbilder und Halbfiguren, sämtlich von schöner venetianischer Malerei, sind doch sehr eigentümlich unvenetianisch empfunden: dieser scharf aus dem Bilde blickende bartlose Mann mit dem breitrandigen Hut; dieser fast ebenso blickende weißgekleidete junge Geistliche; der Arzt Caravaggio mit dem offenen Folianten auf der Brustwehr und der Hochgebirgslandschaft; der wehmütige Alte mit Vorhang und Aussicht auf Berge und Ufer; der offenbar nach einem auserwählten Klosterbruder als Heiliger dargestellte S. Antonius von Padua. Ganz besonders aber haben die Frauenporträte eine hingebende, unverhehlte Gemütlichkeit, welche man in Venedig weder bei den eigentlichen Bildnissen, noch bei der frei gegebenen Bella findet; dieselbe verbindet sich in der schon reifen Frau (welche die Hand auf ein Postament mit Relief legt) mit nicht ganz regelmäßigen, aber energischen Zügen; in dem Mädchenporträt mit holder Anmut und wie mit Sehnsucht.

Bei dem großen Brescianer Moretto kann zunächst das Stifterporträt im Andachtsbilde noch einen höchsten Adel des Daseins erreichen, und das berühmte Altarbild des Museums von Berlin (1541), mit der heiligen Familie in den Wolken, enthält unten kniend zwei Väter des Humiliatenordens in weißen Talaren, grandios gegebene, sich wunderbar ergänzende Charaktere, und gerade diesen Eindruck hat selbst Tizian nirgends hervorgebracht. Auch der Stifter, welcher kniend mit der heil. Justina spricht (Galerie von Wien), ist ein Mann von großer Auszeichnung, übrigens vielleicht ein venetianischer Nobile. In dem Bilde von S. Maria de' Miracoli zu Brescia aber sind die vier kleinen Knaben, welche S. Nikolaus der Mutter Gottes empfiehlt, wenigstens ein köstlich naives brescianisches Geschlecht, und das ganze Ge-

mälde atmet ein völlig intimes Leben. Von den eigentlichen Porträten ist das Prachtbild der National Gallery, der Conte Sciarra Martinengo vorzüglich bezeichnend in jenem unvenetianischen Sichgehenlassen. Im Purpurlehnstuhl hingeworfen, auf dessen Lehne seine Linke liegt, läßt er sein Haupt auf dem rechten Arm ruhen, welcher auf den teppichbezogenen Tisch mit Schaumünzen gestützt ist, aber nicht unmittelbar, sondern auf zwei Kissen aus Rosaseide mit Gold, und zwar geschieht dies, um den Rock zu schonen, denn die Tracht samt Federbarett ist vom Allerreichsten mit Sammt, Seide und Hermelin, und selbst der Vorhang hinten ist Goldbrokat mit Rot geblumt. Dieser noch junge Mann aber, mit seinem träumerischen Blick, ist trotz Pomp und Pracht schon lebensmüde — oder lastete auf ihm, daß er seinen durch Mord umgekommenen Vater noch nicht hatte rächen können? Jedenfalls hat er in der Folge noch das Feldlager aufgesucht und ist im französischen Religionskrieg von 1569 gefallen.*) — Bei weitem anziehender wirkt (ebenda, aus dem Hause Fenaroli zu Brescia) das schon oben (S. 251) erwähnte Bild eines Herrn in ganzer Figur, vom Jahre 1526, in ebenfalls kostbarer, aber weit einfacherer Tracht; er lehnt an einen Hallenbau mit Aussicht in eine Berglandschaft; ein wehmütiges Lächeln zeigt, daß er über die Welt auf seine Weise ins Klare gekommen ist; das Ganze von meisterhafter Einheit in Charakter, Anzug, Umgebung, Ton und Farbe. Auch das Bild in München ist nochmals zu nennen, welches in genau gegebenem geschlossenem Raum vorzüglich schön einen braven, wohldenkenden Geistlichen mit erlebten Zügen darstellt (sitzend, als Kniestück), wahrscheinlich nicht einen Venetianer, sondern einen Kanonikus aus Brescia. Solche Bilder haben bei verschiedenen Besitzern schon die größten venetianischen Namen getragen, bis in unseren Zeiten Moretto seinen verdienten Ruhm erreichte; das hier genannte, mit seinem tiefen Ernst, wird man ihm wohl lassen müssen.

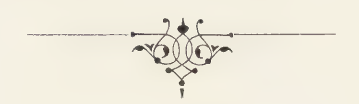
Auch der Bergamaske Giovan Batista Moroni, Schüler Morettos, ist erst in den neuesten Zeiten bis zu den höchsten Liebhaberpreisen gestiegen, seit ihm die National Gallery eine so glänzende Aufnahme gewährt hat und auch die Galerien von Bergamo und Brescia mehr Aufmerksamkeit erregen. Und doch pflegte einst schon Tizian Leute aus Bergamo, wenn sie von ihm gemalt sein wollten, an diesen ihren Landsmann zu weisen. Moronis Brust-

*) Bei diesem Anlaß ist zu erwähnen ein diesem wenig nachstehendes Werk Morettos in der Galerie von Brescia: das überlebensgroße Kniestück eines Herrn in kirschrotem Wamms, feuerroten Unterkleidern, schwarzem Damastmantel und Barett; er sitzt an einem Tische, in der Hand eine Schrift; rechts ein landschaftlicher Ausblick.

bilder, Halbfiguren, Kniefiguren und ganze Gestalten, Herren und Damen, stehend oder sitzend, auf neutralem Grund oder einfacher Architektur mit etwas Himmel, stellen jene soziale Gattung des Provinzialadels jener Städte sprechend unbefangen und sogar in ganz persönlichen Humoren dar. Ein cordiales Zutrauen zum Maler, welcher in diesen Familien zu Hause gewesen sein wird, ging wohl von selbst mit, und hie und da mußte er wohl auch eine Grille, etwa eine Allegorie passieren lassen. So z. B. dem schwarz gekleideten Herrn in ganzer Figur (Uffizien), welcher mit der Rechten auf ein von Flammen erfülltes Gefäß deutet, das auf einer Ara vor ihm steht mit der Inschrift: Et quid volo nisi ut ardeat? — Sodann hat Moroni den einzigen, und höchst lächerlichen Wichtigthuer der ganzen italienischen Porträtkunst verewigen dürfen oder müssen (National Gallery): wie es scheint einen Verhörrichter im Augenblick des hochmütigsten, insolentesten Sieges über irgend ein schuldiges oder unschuldiges Opfer; in der Provinz war dies Bild, wie es scheint, noch innerhalb des Respektes möglich, während es in Venedig den vollsten Hohn würde erregt haben, trotz erstaunlicher Behandlung. Unvergeßlich ist (ebenda) das Bildnis eines Schneiders, selber gut gekleidet, im Zuschneiden begriffen, aus dem Bilde blickend, ein feiner, denkender Mann von ansprechenden Zügen, gewiß nicht gemalt nur, um eine aufgelaufene Rechnung zu begleichen, sondern ein Meisterwerk der besten Sorgfalt (vielleicht ein Verwandter des Malers). Der Kanonikus Lodovico Terzi (ebenda), von gewöhnlichen Zügen, ist in Licht und Farbenstimmung kaum zu übertreffen. Die fast nach vorn sitzende Dame in hellrotem Atlas (ebenda), anspruchslos, mit anmutigen Zügen, wirkt bei der Lebensgröße in ganzer Figur beinahe allzu einfach. — Ferner sind mehrere Bilder von Herren in ganzer Figur (von Moroni und vielleicht auch von Andern?) unter dem sichtbaren Einfluß jenes herrlichen Moretto vom Jahre 1526 entstanden, wenn auch keineswegs bloße Varianten davon. So zunächst der lange, hagere Herr (ebenda), welcher bei Anlaß der Waffen schon oben (S. 266) gedeutet wurde als ein Solcher, welcher in allem Ernst auf das Ritterwesen zu verzichten scheint und dies ohne Worte dem Beschauer sagen will. Andere sind nachdenkliche Morgenspaziergänger; Damen in ganzer Figur, von redlichem Wollen, welches sich wohl Nachachtung verschaffen wird; das Brustbild einer ganz jungen Dame (Galerie von Bergamo), mit reichstem Schmuck und doch von deutlich provinzialer Schönheit; auch das zierliche Brustbild eines kleinen Mädchens mit der Hand am Perlhalsband (ebenda). Selbst in den einfachsten und reizlosesten Halbfiguren kann Moroni auf ergreifende Weise den Charakter und

die speziellsten Stimmungen schildern, wie in dem oben (S. 264) erwähnten melancholischen Mann (Uffizien), welcher ein zugebundenes Buch auf der Steinbank vor sich liegen hat. Sollte man aber mit Moroni auf die Dauer leben, so würde vielleicht das Kniestück jenes flotten Kriegsmanns in mittleren Jahren den Vorzug haben, welches vor Kurzem bei einer mailändischen Auktion wir wissen nicht wohin gegangen ist; am ehesten aber würden vielleicht zwei Kniestücke bejahrter Herren im Lehnstuhl (Galerien von Brescia und Bergamo) eine ewige Anziehungskraft bewahren: Jener, in vornehmer Amtstracht, blickt heiter und wohlwollend aus dem Bilde; Dieser, der schon oben (S. 264) erwähnte Greis mit dem Finger in dem auf das Knie gestützten Buche, hat dazu noch den Ausdruck einer unendlichen Lebenserfahrung.

Eine weitere vergleichende Betrachtung des italienischen Porträts nach provinzialem Geist wie nach künstlerischem Können, mag gerne Andern überlassen bleiben, und so auch der Nachweis des Einflusses auf die Porträtkunst diesseits der Alpen. Die eigenen berühmten Meister der letztern sind fast alle, mittelbar oder unmittelbar, von Italien irgendwie berührt worden.



Die Sammler.







Die vorliegende Arbeit beruht auf einer Auswahl von Quellenaussagen, Reiseeindrücken und Galerienotizen aller Art, welche der Verfasser weiter zu vervollständigen außer Stande war, und welchen er doch gerne noch ein Unterkommen bereitet hätte. Ohnehin verzichtet dieselbe auf alle strenge Wissenschaftlichkeit der Anordnung und auf alle eigentliche Beweiskraft: was hier geboten wird, sind Ahnungen und Vorschläge, Nachrichten und Vermutungen in Betreff eines besonderen Phänomens der Kunstgeschichte. Es ist der italienische Privatbesitz und Privatgeschmack und dessen doppelte Quelle: neben das, was die sehr mächtige Kunst der Zeit selber gewährte, war die Verehrung einer längst vergangenen Welt getreten. Und eben diese antike Vergangenheit würde ihrerseits das lehrreiche Gegenbild einer Kunst darbieten, in welcher der Privatgeschmack niemals bis zur Herrschaft durchgedrungen ist. Wir würden erfahren, wie es sich mit Sammeln und Hausbesitz verhielt bei dem reichen Hellenen der Blütezeit, sodann bei den in die Ferne geratenen Griechen der Diadochenreiche; wie hierauf ein bereits feststehender Ruhm bestimmter Künstler und ihrer Werke den Raubsinn und die Kennerschaft weckte, und wie endlich die Römer, bei eigener mächtiger künstlerischer Kraft, das erste ganz große Sammlervolk wurden. In ihrer eigenen Kunst aber würde man wiederum beobachten das mit aller Anstrengung bis weit in die Kaiserzeit geschützte Weiterleben des idealen Stiles und des Geschmackes daran, wenn auch bei tiefer innerlicher Schwächung. Auch bei den neueren Völkern außerhalb Italiens fänden sich, im Schaffen sowohl als im Sammeln, Parallelen und Gegensätze, bis endlich die große holländische Malerei des 17. Jahrhunderts fast ausschließlich dem Privatgeschmack entsprach.

Das Ziel unserer Arbeit ist erreicht, wenn Kunstfreunde daraus einige Gesichtspunkte gewinnen, welche ihnen neu und bemerkenswert erscheinen. Auch um einiger weniger bekannter Thatsachen willen, welche in keiner nach

Künstlern und Schulen verfahrenden Erzählung hervorgehoben werden, mögen sie unserer scheinbar so willkürlichen Anordnung einige Nachsicht schenken.

Das Kapitel italienischer Kunstgeschichte, welches hier beginnt, ist viel ausgedehnter und wichtiger, als der Anschein vermuten läßt. Es hat Jahrzehnte gegeben, in welchen zwar nicht der Masse, aber der inneren Bedeutung nach das Hauptgewicht der ausübenden Kunst auf der Privatbestellung und dem Privatbesitz lag, indem ja auch die kleinern Dynasten bloße reiche Besteller sind, sobald sie mit Künstlern außerhalb ihres Gebietes zu verhandeln haben. Sodann verlangt alles, was für das Haus bestellt und einer nahen und genauen Betrachtung im Hause auf viele Geschlechter hinaus dargeboten wird, einen besonderen Grad der Ausführung. Es entsteht dann allmählich ein Privatgeschmack, welcher von der Kunst fordert, was die öffentlich gestifteten Werke weder gewähren können noch wollen.

Die frühesten Sammelräume von Kostbarkeiten, welche wenigstens zum Teil Kunstform (oft sogar die bestmögliche der betreffenden Zeit) besaßen, die Schatzkammern der Mächtigen und der Kirchen, müssen hier außer Betracht bleiben. Das in den alten, weltlichen Schatzkammern Vorhandene kann sich dort aus sehr eigentümlichen Gründen zusammengefunden haben, etwa weil an einer goldenen Trinkschale, an einem vielleicht unscheinbaren Schwert wunderbare Sagen des Hauses und sogar die Gewähr von dessen Dauer hafteten. Nur durch Vermutungen und auf Umwegen wird nun zu ermitteln sein, wer zuerst in Italien Kunstsachen zu eigenem Genusse gesammelt hat, in mehr oder weniger bewußter Unabhängigkeit von der sachlichen Bedeutung derselben z. B. für die Andacht, für das Standesbewußtsein 2c. An das Sammeln aber knüpft sich wesentlich das vergleichende Urteil und vielleicht schon frühe der Ehrgeiz, mit einem anderen Sammler zu konkurrieren. Von vornherein mag hier auch festgestellt werden, daß das Sammeln nicht einmal immer ein willentliches war, sondern sich aus äußeren Thatsachen von selbst ergeben konnte. Die Sakristeien von Kirchen z. B. nahmen hie und da ausrangierte ältere Altäre des betreffenden Heiligtums in sich auf, ja auch neuere und sehr wertvolle, wenn sie vom Kerzenrauch Schaden litten,*) und auch Andachtsbilder aus dem Hausbesitz flüchteten sich an die heilige Stätte, wenn etwa keine geeignete Wohnung oder kein Erbe mehr da war; wo aber Einiges an sicherer Stelle sich zusammengefunden hat, da strebt noch

*) So laut Vasari IX, 167, Vita di Fra Giocondo, ein Altarwerk des Liberale: fu levata e posta in sagrestia, dove è molto stimata da' pittori veronesi.

ein Mehreres hin. Ja in die Kirchen selbst gelangten Andachtsbilder aus dem Hausbesitz, und die Reihe von Madonnen des Giovanni Bellini, welche noch Ridolfi in venetianischen Kirchen gekannt hat, waren ohne Zweifel erst allmählich dorthin geschenkt worden. Auch Amtswohnungen von Geistlichen und Bischofshöfe konnten Aufbewahrungsorte von Kunstwerken werden, welche ihre Stelle in den Kirchen etwa bei Bauveränderungen nicht hatten behaupten können. Die großen Scuole von Venedig besaßen, abgesehen von den für sie ausdrücklich gemalten Bildercyklen, ziemlich viele andere Gemälde, ja wahre Galerien, offenbar durch Schenkung und Vermächtnis von Bruderschaftsgenossen. Schon im 15. Jahrhundert sah Sabellico*) im großen Saale der Scuola bei S. Giuliano: illustrium pictorum tabulae circumquaque, non magis ad religionem quam ad ornatum dispositae, und einige Jahrzehnte später macht das Verzeichnis der Gemälde im Besitz der Scuola della Carità**) überwiegend den Eindruck eines allmählich hingestifteten Vorrates.

Den Hauptanfang alles künstlerischen Sammelns aber wird die durch Generationen fortgesetzte Anhäufung von Bildern für die Hausandacht gemacht haben. In geräumigen Häusern hat man die alten und ältesten, vor welchen schon entfernte Vorfahren Trost und Gebetserhörung gefunden, gewiß nicht leicht weggethan, ja vielleicht genossen sie noch die größere Andacht, obwohl sie nur der alten Ahnfrau der italischen Malerei, nämlich der byzantinischen angehörten. In den Häusern reicher russischer Bauern sollen sich heute noch ganze große Sammlungen von Heiligenbildern vorfinden, ohne Zweifel durch Erbschaft zusammengekommen, aber durch weitern andächtigen Sinn nach Kräften vervollständigt, alle gewiß von russischer, aus Byzanz abgeleiteter Kunst. Und nun finden sich im Inventar der Schätze des großen Cosimo Medici (gest. 1464)***) u. a. zwölf byzantinische Tafeln mit heiligen Darstellungen, teils silbervergoldet, teils mit Silber, mit „feinen Steinen", mit Mosaik geschmückt, ferner eine silbervergoldete Tafel mit einem Rundbild in Email und eine Silbertafel mit der Passion in Relief — alles wer weiß ob aus dem damaligen zerstörten Griechenland neu erworben oder in viel älteren Zeiten für reiche florentinische Familien durch Griechen in Italien gearbeitet? Und noch ein volles Jahrhundert später klagt Armenini,†) daß er bisweilen in sehr reich ausgestatteten Häusern und Palästen kein ein=

*) De situ Venetae Urbis, lib. I, Fol. 84.

**) Anonimo di Morelli, ed. Frizzoni, u. 237.

***) Fabroni: Magni Cosmi Medicei vita, adnot. 129.

†) De' veri precetti della pittura, p. 188.

ziges gutes Bild angetroffen habe, sondern nur quadretti di certe figure fatte alla greca, goffissime, dispiacevoli e tutte affumicate. Immerhin konnten sich die kostbarern dieser Bilder auszeichnen durch eine sehr feine Ausführung, wie dieselbe auch mit der byzantinischen Büchermalerei und Elfenbeinskulptur häufig verbunden war; ja eine halbgriechische Miniatorenfamilie, die der Bizamani in Otranto, lebte noch bis zu Ende des 15. Jahrhunderts.*) Nicht ohne Einwirkung byzantinischer Feinmalerei schuf in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Schule von Siena (neben ihren Fresken und ihren größern Altarwerken) jene kleinen Andachtsbilder, welche dem Simone di Martino und seinen Kunstgenossen zugeschrieben werden und sich durch den feinsten Emailvortrag der Karnation, sowie durch äußerste Zierlichkeit aller übrigen Teile vor allem auszeichnen, was Giotto und die Seinigen damals in Florenz an kleinern Tafelbildern hervorbrachten. Zum erstenmal vielleicht auf italischem Boden zeigt sich hier eine Verbindung zwischen Reichtum, Hausandacht und Feinmalerei eines lebendig entwickelten Stiles.

Könnten wir, etwa ein halbes Jahrhundert früher, das Florenz des Cimabue (1240—1302—?) deutlicher beurteilen, so würde sich vielleicht, als Wirkung dieser hochberühmten Werkstatt, sogar schon ein Anfang des Sammelns finden. Den Dilettanten wenigstens, welcher vom Sammler nicht weit entfernt zu sein pflegt, lernt man in Dante kennen, als er im Jahre 1291 (Vita Nuova, Kap. 35) auf Täflein jene Engel zeichnete, und in diesem ganzen Buche erscheint seine Phantasie völlig angefüllt mit idealen, meist allegorischen Gestalten, wozu dann noch seine Kunstaussagen in der Divina Commedia kommen.

Miniaturen als solche aber, geistlichen und weltlichen Inhaltes, sind dann wohl in allen Zeiten das besondere Ziel reicher Sammler gewesen, nur werden umständliche alte Nachrichten davon selten sein und bleiben.**) Noch im 17. Jahrhundert wird gemeldet, daß z. B. die größten römischen Herren solche Bildchen um des drohenden Diebstahls willen völlig als Geheimbesitz behandelten,***) und nun folgte zeitlich erst noch der Ausgang der Feinmalerei in das kostbare Email des 18. Jahrhunderts.

---

*) D'Agincourt, Malerei, Taf. 92. 93.

**) Für die Miniaturen des 16. Jahrhunderts vergl. besonders Vasari XIII, 35, Vita di Giulio Clovio.

***) Noch Albanis bekannte Rundbildchen der vier Elemente wurden bald nach ihrer Entstehung nebst andern kostbaren Gemälden aus der Villa Borghese in den sicherern Stadtpalast verbracht, damit sie dort nicht etwa mit Kopien vertauscht würden, was doch nur durch hochstehende Leute hätte veranlaßt werden können. Vergl. Passeri, Vite de' pittori, p. 286.

Ueber die Büchermalerei muß hier bemerkt werden, daß Missalien und andere dem Kultus dienende Codices (und vollends deren geraubte Ausschnitte) in der Blütezeit der Kunst noch nicht in Privathänden waren, wohl aber Breviarien und Horenbücher, und der bald näher zu erwähnende Anonimo des Morelli meldet von einem solchen, welches bereits als Kunstbesitz mehrmals um hohen Preis von Hand zu Hand gegangen war. Auch nennt er öfter bei venetianischen Sammlern zierliche Werke der dortigen Feinkunst des 15. Jahrhunderts: Büchlein mit architektonischen Ansichten und Dekorationen („candelabri"), sowie mit feinen Miniaturen, die hauptsächlich Tiere vorstellten.

Die Geschichte des Hausandachtsbildes und seines Verhältnisses zum Sammeln kann sich auf fast sichere Vermutungen stützen. Wir gedenken hier vorweg, wenigstens für Florenz seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts, schon der Plastik, insofern aus deren Werken für die Hausandacht thatsächlich bereits Sammlungen können entstanden sein. Durch ihre Fähigkeit der Vervielfachung, wobei sie auch in Surrogatstoffen den Originalien so nahe kommen kann, wird diese Kunst von selbst den Sammlergeist geweckt haben; jene bisweilen lebensgroßen Reliefhalbfiguren der Madonna mit dem Kinde seit Jacopo della Quercia und Ghiberti, namentlich aber seit Donatello*) leben bekanntlich nicht bloß als Marmorexemplare weiter, sondern auch in Thon, Stucco und Gyps, und zwar von Anfang an, und öfter nur in diesen Stoffen. Neben der Aufsummierung der gemalten Andachtsbilder können auch diese Reliefs nicht nur durch Zusammenerben, sondern durch gegenseitige Ausgleichung in Abgüssen eine Art Reihe gebildet haben, welche auch dem Kunstsinn des Hauses ein dauernder Gegenstand der Teilnahme war. Die große Verschiedenheit von Reliefgrad, Wendung, Haltung, Ausdruck, individuellem Charakter in Mutter und Kind gaben hiezu reichliche Anregung.

Nicht viel später erhob sich, zunächst in den größten Häusern von Florenz, die Sitte der Porträtbüste, von Marmor, Metall, gebranntem und ungebranntem Thon 2c. Auch hier, wenn man sich unter Verwandten und Befreundeten durch Abgüsse ausglich und Kamine und Thüraufsätze mit solchen Werken belud, entstand thatsächlich eine Sammlung, und manches davon war ja durch die höchste Kunst geadelt und konnte hiemit die Erinnerung an den einzelnen Dargestellten lange überleben.**)

---

*) Einige von dessen Madonnen sind aufgezeichnet bei Vasari III, 262, Vita di Donato.

**) Wir schließen sonst von unserer ganzen Betrachtung das Porträt aus, obwohl dasselbe ein wichtiger Gegenstand des Sammelns geworden ist. Es ist demselben eine besondere Arbeit gewidmet.

In weit größerem Umfang jedoch wird das gemalte Hausandachtsbild Anlaß und Ursprung zum Sammeln geworden sein. Auch außerhalb Italiens fehlte von der Fürstenburg bis in die Hütte des Armen seit ältester Zeit gewiß nicht irgend ein heiliges Gebilde, zu welchem sich die Betenden richteten, und einzelne Tafeln und Triptychen aus abendländischen Bürgershäusern z. B. des 14. Jahrhunderts sind noch erhalten, nachdem sie vielleicht der Andacht vieler Generationen gedient. Der sehr eigentümliche Vorzug der italienischen Malerei aber lag darin, daß sich in den reicheren Familien die Sitte einer stets neuen Stiftung bildete, nämlich bei den Vermählungen. Es entstanden die Quadri da spose,*) indem mit jeder neuen Generation auch ein neues Kunstwerk ins Haus kam, ohne die älteren zu verdrängen. Hören wir Armenini an, welcher nach jener Klage über die byzantinischen Gemälde fortfährt: glücklicherweise sei dies bei vielen „Cittadini" in der Lombardie anders; da fänden sich Geschichten Christi und der Maria von Tizian, Correggio, Giulio Romano, lebendige Gestalten von höchster Trefflichkeit, bei deren Anblick, wenn der Vorhang weggezogen sei, den Frauen des Hauses vor Rührung die Thränen in die Augen kämen. Auch sei es in Toskana und Rom ein schöner Brauch, daß man bei Vermählung einer Tochter nicht ermangle, ihr außer der Mitgift noch ein wertvolles Bild mitzugeben.

Daß zunächst hier, und nicht in den Kirchen, der Ursprung der weitmeisten von der gewaltigen Zahl der Madonnen zu suchen sei, abgesehen von den erwähnten erzählenden, hauptsächlich der Passion geweihten Momenten, leuchtet sofort ein. Hier aber sind wir unvermutet bei einer der wichtigsten Kausalitäten der neuern Kunstgeschichte angelangt, deren nähere Ergründung freilich gerne mag Andern überlassen bleiben. Nur in Kürze wäre Folgendes zu erwägen. Marienbilder für die Hausandacht, meist wohl in Halbfigur, gab es von Alters her, und auch das Jahrhundert des Giotto wird deren viele geschaffen haben, wenn schon in den öffentlichen Sammlungen nur noch wenige derselben zu sehen sind. Da kam mit dem 15. Jahrhundert über die Malerei der Geist des individuell Lebendigen und optisch Wirklichen, und Altarwerk und Hausandachtsbild empfingen von demselben einen gemeinsamen Antrieb. Nun vergegenwärtige man sich aber die große Doppelreihe beider etwa von Filippo Lippi bis auf Rafael, und man wird das Hausandachtsbild als das mächtigere erfinden, welches eher auf die Altarmadonna einwirkte, als diese auf jenes. Das Liebenswürdige, das Mütterliche, selbst das Häusliche,

*) So z. B. Vasari IX, 170, Vita di Fra Giocondo, bei Anlaß des Liberale da Verona.

mit andern Worten: das was dem Privatgeschmack im besten Sinne des Wortes entspricht, behält überhaupt die Oberhand, und selbst von der sixtinischen Madonna wird man es gänzlich ausscheiden weder können noch wollen. Wie anders wäre dieselbe ausgefallen, wenn es von jeher nur Altarmadonnen gegeben hätte!*)

Ueber die Madonnen als Hochzeitsgabe ist hier noch eine Bemerkung beizufügen: jene besondere, für uns befremdliche Scene, die mystische Vermählung der heil. Katharina von Alexandrien mit dem Christuskind, findet vielleicht ihre Erklärung darin, daß man sie bei Brautgeschenken für besonders passend erachten mochte.**)

Einige weitere Folgerungen aus diesem Thatbestand mögen gleich hier gezogen werden. Man konnte schon vorhandene Bilder schenken; wenn aber irgendwo neue, besondere Bestellungen werden vorgewogen haben, so wird es in reichen Familien bei solchen Brautgeschenken geschehen sein. Und bei diesen Anlässen werden auch berühmte Maler besser und richtiger bezahlt worden sein als von Kirchenverwaltungen und Fürsten; Ruhm und Anerkennung erwarb man wohl eher von den Kirchenbildern, den Wohlstand jedoch von Privatbestellungen insbesondere dieser Art. Diese Bilder aber, einer nahen und dauernden Besichtigung auf alle Zeiten ausgesetzt (wie zu Eingang bemerkt wurde), werden nur bei der gediegensten Ausführung genügt haben. Ganz unmöglich bleibt es nun, auszumitteln, wie weit und für wen vom Hause das Bild Andachtsbild und Hausaltar blieb, und in welchen Fällen es vielleicht schon ursprünglich nur die Folge einer schönen Sitte war und nur noch künstlerisch empfunden wurde. Man darf in der ganzen italienischen Kunst nie vergessen, daß die heiligen Gestalten und Geschichten das große selbstverständliche Hauptsubstrat waren, mit welchem diese Kunst groß und lebendig geworden war, und daß sie es nur mit demselben bleiben konnte, ganz abgesehen von der religiösen Denkweise des Einzelnen. Es wird sich weiterhin zeigen, daß ruhmvolle Bilder religiösen Inhaltes fortwährend für Haus und Palast gemalt wurden, ohne daß beim Besteller die Absicht auf Andacht wahrscheinlich zu machen wäre; wenn solche aber dennoch fromme Gefühle

*) Bei diesem Anlaß möge auch ein Hausbild sehr besonderer Art, eine Madonna der tiefen mütterlichen Angst erwähnt worden: das Bild des Nic. Alunno in der Galerie Colonna zu Rom. Eine jammernd kniende Mutter und Satan streiten um ein Kind, während in der Luft die holdselig schöne Madonna del soccorso über Cherubsköpfen erscheint.

**) Ein völlig sicheres und frühes Beispiel von dieser Vermählung als quadro da sposa findet sich bei Vasari in der eben angeführten Stelle, in einem Hause zu Verona. — Berühmte Beispiele von Tizian (National Gallery), Correggio (Louvre) 2c.

weckten, wird der Ruhm des Malers noch größer gewesen sein, und sehr ernste Maler erscheinen damals immer religiös, und z. B. Mantegna in seinen Bildern biblischen Inhaltes wird man immer dafür halten. Von den Bildern des Lorenzo Costa „in den Häusern der Edelleute“ zu Ferrara sagt Vasari (IV, 240) mit einem Wort, welches künstlerische und religiöse Wertschätzung vereinigen kann: sono tenute in molta venerazione.

Zunächst sind Hausandachtsbilder gewesen fast alle Rundbilder (tondi),*) auch die seltenen von erzählendem Inhalt, wie z. B. im Museum von Berlin die Anbetung der Könige von Pesellino (eher: Pisanello), während weit die meisten Madonnen, oft mit Umgebung von Engeln, enthalten.**) Ferner ist die Wanderung des jungen Tobias mit einem Engel oder auch mit dreien vorherrschend, wenn auch nicht ausschließlich für das Haus gemalt worden als Empfehlung eines bestimmten Jünglings in den himmlischen Schutz, und vom Ende des 15. Jahrhunderts sind besonders wichtige Bilder dieser Art aus florentinischen Werkstätten vorhanden; in Mailand auch von Luini. Sodann ist nicht zu übersehen, daß ein Bild, entstanden für einen Palast, geschenksweise in eine Kirche gelangen konnte, wie dies schon oben von Madonnen des Giovanni Bellini zugegeben wurde; es gilt auch unseres Erachtens u. a. von der berühmten Anbetung der Könige des Sandro Botticelli in den Uffizien (wo das Bild früher Domenico Ghirlandajo hieß); die relativ kleine Tafel (tavoletta piccola, sagt Vasari), in Breitformat, kann mit ihrer feinen und sorgfältigen Ausführung wohl nur für eine Hauskapelle entstanden sein und ihre spätere so ungeeignete Stelle zwischen zwei Thüren der Fronte von S. Maria Novella nur durch Schenkung erhalten haben;

---

*) Ausdrücklich hierüber Vasari V, 80, Vita di Ghirlandajo, und V, 113, Vita di Sandro Botticelli.

**) Das Tondo, schon von der römischen und altchristlichen Kunst her durch das ganze Mittelalter ein Format idealer Halbfiguren, könnte, durch all die seitherigen Wandelungen hindurch, sogar von den altgriechischen Münzen an, wohl seine besondere Geschichte und Aesthetik verlangen. Wenig geeignet und doch hie und da angewandt zur Erzählung mit realistischer Räumlichkeit, ist es ganz eigentlich vorhanden, um einem hochidealen Gegenstand ein schön isoliertes Dasein zu gewähren, vor allem der Madonna mit dem Kinde oder mit beiden Kindern oder mit Zuthat von Engeln, in halben oder in ganzen Figuren. Zu allem, was sonst von einer Madonna verlangt wurde, kam hier noch der Wohllaut der Anordnung im Rund. Florenz allein gewährt die ganze, stark hin und her wogende Entwicklung des Bewußtseins von den Gesetzen dieser Aufgabe (Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Lorenzo di Credi, Luca Signorelli, Michelangelo für Malerei und Rundrelief, endlich Rafael, neben welchem alle Andern in die Irre zu gehen scheinen). Daneben, höchst bezeichnender Weise, kein einziges Tondo in der älteren venezianischen Schule, welcher ein Format von so strengen stilistischen Konsequenzen widerstrebt haben muß. Auch später ist dasselbe in Venedig kaum nachzuweisen.

offenbar ein völlig intimes Werk, entstanden nach dem Tode des Cosimo (welcher als ältester König vor der heiligen Familie kniet), in einer Zeit, da sein einer Enkel Giulano (wahrscheinlich der vorn links Stehende), geboren 1453, etwas über zwanzigjährig war; im ganzen zahlreichen Gefolge, lauter geistvoll durchgeführten Porträte, wird man die übrigen Medici und die Leute ihres nächsten und vertrautesten Umganges zu erkennen haben. Uebrigens hat Sandro notorisch*) noch für ein adliges Haus, die Pucci, eine „Epiphanie," d. h. eine Anbetung der Könige gemalt, diesmal aber als Rundbild, und berühmt ist auch ein Rundbild desselben Inhaltes von Domenico Ghirlandajo (Uffizien, datiert 1487). Das Thema hat von jeher und in allen Schulen (auch im Norden) zum Anbringen von Bildnissen der stiftenden Familie und ihrer Umgebung eingeladen und sich schon damit in hohem Grade für Hausandachtsbilder empfohlen. — Die nächste Parallele zum Bilde Sandros in den Uffizien wäre vielleicht, in derselben Galerie, Mantegnas berühmtes Triptychon, wahrscheinlich für die Hauskapelle der Gonzagen: eine Anbetung der Könige mit der Darstellung im Tempel und der Himmelfahrt Christi als Flügelbildern; doch wagen wir nicht zu behaupten, daß im Mittelbilde die Fürsten des Hauses von Mantua, welche man in Fresken desselben Meisters so genau kennen lernt, mit verewigt seien. — Ein Hausandachtsbild war wohl auch die so höchst eigentümliche Anbetung der Hirten, in der Ambrosiana, ehemals dem Mantegna, seither dem Bramantino zugeschrieben, kenntlich an den drei knienden Mönchen verschiedener Orden und an der Gruppe musizierender Hirten auf entfernterem Plan.

Eine eigene und wichtige Potenz in der Malerei der neueren Zeiten und einen hoch geschätzten Besitz aller großen europäischen Galerien machen die Hausandachtsbilder von Venedig aus, welchen sich stilistisch diejenigen der Terraferma von Friaul bis Bergamo anschließen (mit Andrea Previtali). Auch Mantegna tritt stellenweise in diese Reihe, z. B. in der Madonna mit den fünf Heiligen (Galerie von Turin), worin er so nahe verwandt erscheint mit seinem Schwager Giovanni Bellini; der Letztere aber ist der centrale Meister dieser über die Welt zerstreuten sehr großen Gruppe prachtvoller Bilder verwandten Inhaltes und Stiles, und von ihm gehen dann die einzelnen Strahlen aus auf Giorgione,**) Palma, Lotto und Tizian,

*) Vasari V, 114, Vita di Sandro.

**) Hier kommt es darauf an, ob man sich entschließen will, die Madonna mit Donator und Heiligen, eines der leuchtendsten und urkräftigsten Bilder des ganzen Louvre (Katalog von 1878, Nr. 38), aus der mantuanischen Galerie, dem Giorgione zu nehmen und (mit Crowe und Cavalcaselle) dem Pellegrino da San Daniele zu geben.

der weniger Berühmten nicht zu gedenken, obschon dieselben noch oft unter diesen Namen mitgehen. Den Anfang der Gattung, etwa seit Mitte des 15. Jahrhunderts, wüßten wir nicht näher anzugeben; daß eine herrschende Sitte (vielleicht auch hier bei Anlaß von Brautgeschenken) daraus wurde, beweist das häufige Vorkommen selbst bei unbekannten Malern dritten und vierten Ranges, in kleinerem Maßstab und geringerer Ausführung, welches indes doch immer noch venetianische Bilder bleiben.

Es sind fast lauter Breitbilder, mit Gestalten von weniger als halber bis zu voller Lebensgröße, oft nur in Halbfiguren oder Kniefiguren, schon damit das Bild nicht für den Wohnraum zu groß gerate; etwa nur eine Madonna mit zwei Heiligen, hinter einer Steinbank mit Tuch und Kissen, auf welchem der Bambino liegt, und zu diesem betet die Mutter mit gefalteten Händen; oder zwei heilige Frauen sind gegen die Mutter mit dem Kinde betend hingewandt (berühmtes Bild des Giovanni Bellini, in der Akademie). Bilder mit Kniefiguren zeigen bisweilen (schon bei Bellini) die Madonna nach der einen Seite und ins vollste Licht gerückt, damit die Heiligen, jetzt ihr gegenüber, etwas mehr in abgestufter Bewegung und Beleuchtung sichtbar werden. Bei ganzen Figuren aber sieht man die zu beiden Seiten der Madonna befindlichen Heiligen sitzend, kniend, kauernd (Typus des Palma), auf landschaftlichem Grunde, wobei etwa als dunkler Kontrast für die lichte Erscheinung der Madonna in der Mitte ein mächtiger Eichenstamm oder ein ausgespannter Teppich mitgegeben wird. Die Heiligen gelangen hier zu einer viel engern Vertraulichkeit mit der Mutter Gottes als auf den feierlichen Altarbildern; zugleich aber erreicht derjenige Charakter, welcher in Venedig die Schönheit war, hier oft seine höchste Reife, und dies bei nur mäßigen, stillen Beziehungen der Gestalten zu einander, damit dem Bambino, dem kleinen Johannes und anderen mitgegebenen Putten das Vorrecht der vollen lauten Lebendigkeit bleibe. (Tizian, Madonna mit den Kirschen, Galerie von Wien.) In einem schönen, zwischen Palma und Bonifazio streitigen Bilde der Ambrosiana*) ist der von einem Engel begleitete kindliche Tobias ohne Zweifel das Bildnis eines Knaben aus der stiftenden Familie; zu der Madonna mit Heiligen, zu dem Bambino und dem herrlichen Johannesknaben will sich hier noch ein Kind gesellen. Bisweilen wandelt sich das Ganze fast unvermerkt in eine Anbetung der Hirten (Palma, Louvre) oder der Könige um, und höchst wichtig ist das Mitauftreten des Stifters, auch mit Gattin und

*) Ein ebenso herrliches Bild von demselben Stil heißt in der National Gallery geradezu Bonifazio.

Familie, in andächtiger Huldigung, oft nur als Halbfigur, oder auch als ganze Figur, bisweilen traditionell kenntlich unter dem Bilde eines anbetenden Hirten oder Königs. Auf einem schönen, als Palma geltenden Bilde taucht zu beiden Seiten der im Freien vor einem Vorhange sitzenden Madonna ohne Heilige ein betendes junges Ehepaar empor; der Bambino segnet den Mann, die Madonna legt die Linke auf das Haupt der Frau; einer Madonna mit Heiligen (von Bissolo) empfiehlt sich ein vornehmer Venetianer im Pilgergewande mit Stab und Muschel. Solche Zuthaten machten das Werk zum Familienbild, welches im Hause gesichert gewesen sein wird, so lange es irgend Erben gab, die dieses Namens wert waren, und bei diesen werden sich auch solche Bilder von mehreren Generationen her gesammelt haben. Aus einem Hause Grimani stammt das geheimnisvolle Wunderbild der Galerie von Dresden, eine Madonna Tizians mit Heiligen, in deren Mitte das junge weiß gekleidete Weib mit der Schale vortritt; man wird immer wieder fragen, ob es unmittelbar das Bildnis einer bußfertigen Edeldame oder nur überhaupt eine heil. Magdalena sei.*)

Manche dieser Bilder gehören zu den frühesten Triumphen der vollendeten venetianischen Farbenskala, Lichtverteilung und Stoffbezeichnung, zugleich jedoch gewährten sie, und namentlich diejenigen in Kniefiguren und in ganzen Figuren, den Anlaß zu herrlichen landschaftlichen Gründen, während alle Architekturpracht dem Altarbilde überlassen blieb. Mit der Landschaft sodann kommt in das venetianische Hausandachtsbild auch das Hirtenwesen wie eine natürliche Zugabe hinein, auf entferntern Plänen (Tizian, Vierge au lapin, Louvre), und dann mag auch der der Hauptgruppe beigegebene kleine Johannes von selbst zum Hirtenbüblein werden (Tizian: Madonna mit S. Katharina, Pal. Pitti, samt eigenhändiger Variante in der National Gallery). Und mit Jacopo Bassano und den Seinigen rückt endlich dieser tizianische pastorale Mittelgrund selbständig in den Vordergrund.

---

*) Man scheute in Italien die Darstellung der Damen des Hauses in Gestalt der Magdalena nicht: Vasari XI, 53, Vita di Pontormo, über ein Bild desselben für Lodovico Capponi: nella testa d'una Santa Maria Maddalena ritrasse una figliuola di esso Lodovico che era bellissima giovane. — Eine neue Erwerbung der National Gallery, welche uns nur aus einer vorzüglichen Photographie bekannt ist, zeigt das venetianische Hausandachtsbild wie in römische Empfindung übersetzt, und zwar durch Sebastiano del Piombo. In geschlossenem Licht, vor einem Vorhang, sitzt die streng schöne Madonna, mit dem römisch frei entwickelten Bambino, welcher aus dem Bilde schaut; zu ihren beiden Seiten der zu ihr sprechende Johannes der Täufer und der schlafende Joseph; sie legt die rechte Hand auf die Schulter des als Halbfigur aus dem Rahmen emporragenden Stifters, einer höchst kräftig aufgefaßten Individualität, deren Andacht wahre Aufregung ist.

Daneben gehörten in Venedig wie überall der Hausandacht auch die einfachern Madonnen an, ohne Heilige, oder nur mit Joseph und den Kindern, und man weiß, welche erlauchte Reihe dieselben von den Bellini bis auf die spätern Zeiten Tizians bilden. Von Mantegna (in einem wichtigen Bilde des Museums von Berlin) koncipiert, aber auch in venetianischer Wiederholung und in freier Bearbeitung vorhanden ist das Halbfigurenbild der Darstellung des Christuskindes im Tempel; gewiß für die Hausandacht entstanden und vorbereitet. — Nicht Venedig allein sondern dem ganzen östlichen Oberitalien überhaupt sind dann sehr vorherrschend, und zwar als Hausandachtsbilder, solche Gemälde eigen, welche den Leichnam Christi als Halbfigur oder Kniefigur, meist in einem Sarkophag angelehnt oder sitzend und von klagenden Engelkindern gestützt oder begleitet, darstellen. Dieser Typus hat hier ein solches Uebergewicht über denjenigen der eigentlichen Pietà (welche, u. a. in berühmten Bildern des Giovanni Bellini, ebenfalls den Leichnam, aber mindestens von Maria und Johannes umgeben darstellt), daß man wohl von einer herrschenden Haussitte zu seinen Gunsten sprechen darf; künstlerisch möglich wurde derselbe erst mit der leiblichen und gemütlichen Ausbildung des Putto der Renaissance und mit den Aktstudien, welche der Leichnam verlangte. Vielleicht machte ein Bild des alten Jacopo Bellini den Anfang, welches schon Ridolfi (I, p. 35) nur noch als ehemals vorhanden in der Scuola di S. Giovanni Evangelista erwähnt: la figura del Salvatore e due angeli, che pietosamente il reggevano. Noch nicht ganz geschickt und im Schmerzensausdruck der jammernden Putten noch herb tritt dann der paduanisch gebildete Marco Zoppo auf den Plan (Pesaro, Museo); auch ein ferraresisches Bild zeigt die Leiche mit grell asketischen Zügen, die Kinder unschön grännend. Aehnlich unvollkommen äußert sich Girolamo da Treviso d. Ä. (Brera), und erst mit Carlo Crivelli (National Gallery) tritt eine freiere malerische Behandlung ein. Als hochwichtiges Werk muß dann der tote Christus mit drei Putten von Antonello da Messina (Galerie von Wien) gegolten haben, welcher sogar einer Staatsandacht diente im Saale des gefürchteten Rates der Zehn im Dogenpalast zu Venedig. Noch vollkommener in Anordnung und Ausdruck, und diesmal als Teil eines großen Kirchenaltarwerkes (Ancona) ist der Leichnam mit zwei Engeln dargestellt in einer Ancona zu S. Giovanni e Paolo (Mittelbild des Oberteiles) von Luigi Vivarini und Carpaccio, und nun ist wiederum der Bellini zu gedenken: des Gentile wegen der Tafel im Museo Correr, und des mächtigen Giovanni, welcher in zwei Bildern der Aufgabe die größten Seiten abgewonnen hat.

In dem Gemälde des Palazzo Municipale zu Rimini sieht man auf einer Steinbank lehnend die von vier kräftig belebten, vortrefflich entwickelten Putten gehaltene Leiche, offenbar noch aus der frühern Zeit des Meisters; in dem weltbekannten, einst als Mantegna bezeichneten Werke des Museums von Berlin dagegen sind es nur zwei, schon mehr herangewachsene und bekleidete Engelkinder; hier ist Vereinfachung, stille Klage und in den Formen der volle Adel der goldenen Zeit. Francesco Francia, in einem Bilde der Pinakothek von Bologna, ist zwar in der Anordnung viel weniger vollkommen, aber im Ausdruck des Christus und der Putten ebenfalls schön und innig. — Daraufhin erfolgt dann, mit einem großen Sprung, die Umsetzung der Scene in Virtuosität mit dem Gemälde im Monte di Pietà zu Treviso, welches früher dem Giorgione, seither dem Pordenone zugeschrieben wurde: über dem schräg geschobenen Sarkophag und dessen Deckel liegt diesmal der Leichnam, in scharfer Beleuchtung von links, kunstreich verkürzt und von drei Putten, teils unmittelbar, teils durch Anziehen eines Gewandes gehalten; den Hintergrund bildet ein Gedränge von Puttenköpfen und rechts eine abendliche Landschaft mit Gebäuden. Es ist das Werk eines Mächtigen, der etwas Neues wollte und damit, wie es scheint, das Thema für Venedig außer Uebung brachte, denn außer einer Erwähnung bei Paris Bordone verschwindet dasselbe, wenn auch nicht für immer. Der in die venetianische Schule geratene Toskaner Giuseppe Porta, genannt Salviati, umgiebt in einem berühmten Bilde (Dresden) die Christusleiche mit drei noch halbkindlichen bekleideten Engeln, deren einer schon das Pathos der spätern Zeit durch Händeringen verrät; dann hat die Schule der Carracci den Moment wieder öfter und mit großer Hingebung behandelt, und zwar für die Hausandacht. Dagegen scheint dasjenige Bild, in welchem Federigo Zucchero vielleicht neben seinem sonstigen Manierismus sein Bestes gab, für einen Altar und in ganzen großen Figuren gemalt: die Christusleiche, beklagt von fackelhaltenden erwachsenen Engeln (Galerie Borghese).

Bekanntlich hat die venetianische Kunst dem Christustypus überhaupt eine vorzügliche Schönheit und Großartigkeit verliehen, und nun giebt es auch Einzeldarstellungen des Christus in Brustbild oder Halbfigur, offenbar für die Hausandacht entstanden. Das wichtige kleine Bild des Antonello da Messina in der National Gallery stellt den segnenden Salvator mundi mit einem Buche dar; verschwunden ist leider das noch von Ridolfi (I, S. 55) aufs höchste bewunderte Bild von zartester Ausführung, welches Giovanni Bellini an ein Kloster geschenkt hatte. Der sehr edle Christus in ganzer

Figur von Cima (Galerie von Dresden, ehemals als Bellini benannt) möchte wohl eher ein Altargemälde und zwar das Mittelbild einer Ancona gewesen sein; dagegen fand Tizians Christus mit dem Zinsgroschen (Dresden) seine anfängliche Stelle an einer Schrankthür des Camerino im Schlosse zu Ferrara, und auch die schöne Halbfigur der Galerie Pitti ist offenbar für einen Palast und nicht für eine Kirche gemalt.

Eher nur dem Hausbesitz als der eigentlichen Andacht wird man die (so wesentlich venetianischen) erzählenden Kniefigurenbilder aus der sonstigen heiligen Geschichte zuweisen, jene Schilderungen der Ehebrecherin vor Christus, der Darstellung im Tempel, der Heilung des Kindes der Witwe u. s. w., Scenen, bei welchen sich das dramatische Interesse schon im obern Teil der Gestalten erledigen ließ, und diese konnten nun lebensgroß oder der Lebensgröße genähert gegeben werden. Wo es dagegen auf Bewegung und vollständige Entwicklung der Gestalt ankommt, wird dieser auch ihr Recht glanzvoll zu teil, und herrlichere Bilder als jene großen des Palma: Jakob und Rahel (Dresden), Marien Heimsuchung (Belvedere), Adam und Eva (Braunschweig) hat kaum ein venetianischer Palast beherbergt. Berühmt sind dann im kleinen Maßstab Bilder wie die des Giorgione von der Kindheit des Moses und vom Urteil Salomos (Uffizien), befangen erzählte, aber leuchtend gemalte Historien in ganzen Figuren, und dann — völlig unbefangen! — Tizians Jugendbild von Christus als Gärtner (National Gallery). Fast überall aber in den Bildern für Hausbesitz redet irgendwie die venetianische Landschaft mit, je nach Meistern und Entwicklungsstadien, und vorzüglich wo es sich um den größten und mächtigsten aller Einsiedler handelt, um S. Hieronymus mit seinem Löwen. Hier geht die Landschaft von einer reich ausgebreiteten Bergferne bis zu jener glorreichen geschlossenen Kastanienschlucht bei Tizian (Louvre und Brera). — Wir halten hier inne, um an anderer Stelle wieder auf die venetianische Malerei religiösen Inhaltes zurückzublicken, wie sie zunächst für den Schmuck des kunstliebenden Hauses, dann aber noch einmal sehr deutlich (bei Paolo Veronese) für die Andacht sorgt.

Bei näherer Betrachtung der Hausandachtsbilder in den verschiedenen Gegenden würde man noch mehrere im 15. Jahrhundert herrschend gewordene Typen erkennen. In der peruginischen Schule z. B. und etwa auch bei Francesco Francia hat die Madonna mit zwei andern Halbfiguren (Heiligen oder Engeln, meist auf neutralem Grunde) auch ein besonderes Seelenleben, welches dann durch den jugendlichen Rafael bis zu seiner vollen Höhe empor-

geführt wurde. Und wiederum ein besonderer Geist herrscht in Bildern ähnlichen Inhaltes von den mailändischen Schülern Lionardos.

Innerhalb der italienischen Malerei in Toskana wie in Oberitalien, nimmt bekanntlich auch die einzelne Halbfigur eine eigene Geschichte und beinahe eine eigene Aesthetik in Anspruch, und da sie — gleichviel ob religiösen oder profanen Inhaltes — fast ausschließlich für den Hausbesitz entsteht, so müßte schon hier umständlich davon die Rede sein, wenn ihr nicht weiter unten eine besondere Besprechung gewidmet wäre.

Zu demjenigen Kunstbesitz, welcher sich in reichen Familien durch Erbe aufsammeln konnte, gehörten ohne Zweifel auch die Truhen,*) cassoni forzieri, lange niedrige Prachtschränke zur Aufbewahrung von Gewändern, Erweislich waren es oft Brautgeschenke, so gut wie die Andachtbilder, und die betreffende Aussteuer mag von Eltern oder Befreundeten hineingelegt worden sein. Auch die frühern wird man dann nicht leicht veräußert, sondern von Generation zu Generation aufbewahrt haben, vollends wenn in dem figürlichen Schmuck eine Haustradition persönliche Beziehungen erkannte. Die Truhen sind von der verschiedensten Herkunft, und Florenz und Venedig stehen sich in diesem Aufwand gleich.

Die Vorderseite und die Schmalseiten (teste) erhielten, abgesehen von reicher dekorativer Einfassung, ihren Hauptzierrat bisweilen in Gestalt erzählender Reliefs aus glasierter Terracotta, auch in erzählender Intarsia, namentlich aber in Malereien von kleinem Maßstab nnd feiner Ausführung, bald in einzelnen Feldern, bald fortlaufend. Opferte man dann später dem Raummangel oder der veränderten Mode den Cassone auf, so wird am ehesten die Vorderseite gerettet und aufbewahrt geblieben sein, wobei jedoch in Erinnerung zu bringen ist, daß ähnliche Tafeln auch von Wandgemälden stammen können. Bekanntlich wurden, zumal in Florenz, ganze Cyklen von kleinfigurigen Bildern in solche eingelassen (siehe unten).

Der Inhalt der Darstellungen an der Truhe konnte ein biblischer sein, und als ein sehr ernst gemeintes Hochzeitsgeschenk darf man wohl jene Truhe betrachten, deren Vorderseite sich im South Kensington Museum befindet (glasierte Terracotta): in drei Feldern die Vorwürfe Gottes an die schuldigen ersten Eltern, ihre Vertreibung aus dem Paradies, und ihr Müheleben, da

---

*) Die notwendigsten Belege siehe in des Verfassers „Geschichte der Renaissance in Italien," § 157.

Adam auf die Hacke gelehnt zu der mit dem Spinnrocken sitzenden Eva spricht.*) Auch sonst kann dieses oder jenes kleine Rundbild oder Polygonbild religiösen oder allegorischen Inhalts einem Cassone des 15. Jahrhunderts entnommen sein, und noch später hat z. B. Pontormo zwei Truhen mit den Geschichten Josephs in Aegypten geschmückt, und vorhanden sind kleine Bilder des nämlichen Inhaltes von Bacchiacca, vielleicht ebenfalls von Truhen, für welche derselbe berühmt war. Vorwiegend aber sind weltliche Darstellungen, mit mehr oder weniger deutlicher Beziehung auf ein Ehebündnis. So vor allem die aus Genua erworbene Reliefvorderseite eines wichtigen Cassone in der Großherzoglichen Sammlung von Karlsruhe, welche unmittelbar einen vornehmen Hochzeitszug, meist Reitende, darstellt. Bei einer florentinischen Feinmalerei aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, ebenfalls einer Ehefeier, weiß man auch die Namen der Neuvermählten, eines Adimari und einer Ricasoli; sonst konnte auch eine besonders geeignete Novellenscene an die Stelle der wirklichen Ceremonie treten, wie z. B. in zwei Exemplaren (Galerie von Modena, und, aus dem Erbe Morelli, Galerie von Bergamo) der Aufzug des Gualtieri von Saluzzo zur Vermählung mit der Griselda, aus der letzten Novelle von Boccaccios Decamerone. Aus dem sonstigen vornehmen Leben kamen an Cassoni Jagden und Turniere vor, und aus der Mythologie, sowohl bei Florentinern als bei Venetianern, ganz besonders Scenen aus Ovids Metamorphosen. Hier ist man sogar mit dem Namen des Giorgione freigebig, welcher in der That dergleichen gemalt hat; wir werden uns jedoch hüten, hier auf die Fragen der Attribution überhaupt einzugehen. Auch die übrige Sage und Geschichte der alten Welt fand ihre Darstellung hie und da an einer Truhe, und ohne Zweifel ist von solcher Herkunft (National Gallery) das zierliche achteckige Bildchen der Entführung der Helena, der Ausführung nach dem Fiesole ganz nahe, nur ins Weltliche gegangen und wahrscheinlich von der Hand des Benozzo Gozzoli, welcher sein Schüler gewesen war; eine frevelhaft gewählte Scene für einen Brautschrank, vollends frevelhaft, wenn man sieht, wie gemütlich Helena auf den Schultern des Paris Platz genommen hat.**)

---

*) Die schöne empfindungsvolle Arbeit, in Modellierung, Reliefgrad und Raumverteilung ein reifes Werk vom Anfang des 15. Jahrhunderts, ist doch nicht von Jacopo della Quercia, welchem man dasselbe sonst zuschrieb. — Vergl. Carl Cornelius, Jac. della Quercia, S. 169.

**) In der Sammlung des Palazzo Medici werden weiterhin zwei Truhen zu erwähnen sein mit Darstellungen der Trionfi des Petrarca. — Die Landschaft mit der von Apollo verfolgten Daphne, im Seminario Arcivescovile zu Venedig, von Lermolieff dem Giorgione bei-

Wie sich zusammengeerbter Vorrat dieser Gattung einst ausnahm, sagt uns kein italienischer Palast mehr, und als Sammlung heutiger Zeit, im fernen Ausland angelegt, gewährt wohl nur jener Saal im South Kensington Museum mit einer ganzen Reihe von ausgezeichneten Cassoni eine Uebersicht. Diese aber, unseres Erinnerns, sind alle nicht älter als das 16. Jahrhundert und geben das Gerät schon nur in seiner Wandlung ins Plastische und Kräftig-Dekorative wieder, und bald nach dieser Zeit scheint der Cassone aufgehört zu haben.

Nachdem bisher fast nur von faktischem, meist durch Erbschaft allmählich geschehendem Ansammeln die Rede gewesen ist, gelangen wir mit einem Male zu einem willentlichen, äußerst kostspieligen Erwerb einer bestimmten Gattung von Bildern, womit der Kunstfreund — viel eher als der Andächtige — das reichste Gemach seiner Wohnung geschmückt haben wird. Es ist eine der auffallendsten kunstgeschichtlichen Thatsachen, daß gleichzeitig mit der kräftigen Erhebung der italienischen Kunst in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts reiche und mächtige Italiener Werke der flandrischen Schule erwarben und sogar bestellten, fast so frühe, als es nur solche Werke gab, und daß hundert Jahre lang diese Bewegung nie völlig innehielt, weil man offenbar in bestimmten Beziehungen von den Niederlanden aus nach Wunsche bedient wurde. So hat es denn auch kommen können, daß italienische Aufzeichnungen über die Van Eyck und ihre Schule ganz unentbehrliche Ergänzungen zu den betreffenden nordischen Quellen bilden. Vasari,*) der seine Angaben von niederländischen Künstlern und Gelehrten seiner Zeit (namentlich von dem Lütticher Lampsonius) hatte, ist auch erst für diese Zeit von Wert und nötigt beim 15. Jahrhundert fast in jeder Zeile zu Berichtigungen. Von ganz anderer Wichtigkeit ist die um 1456 verfaßte Schrift des (in Spezia geborenen) Bartholomäus Facius „von berühmten Männern"**) und besonders das zwischen den Jahren 1521 und 1543 angelegte Notizbuch, welches unter dem Namen des Anonimo di Morelli citiert zu werden

---

gelegt (Die Werke ital. Meister, I. Aufl., S. 189), war wohl ohne Zweifel die Vorderseite eines Cassone. — Andere solche Vorderseiten, mit Mythologien, tragen wenigstens hie und da den Namen des Giorgione, z. B. in der Pinakothek von Padua.

*) XIII, 147 fg., Diversi Fiamminghi.

**) Barth. Facius, de viris illustribus, ed. Mehus, Florent. 1745. Bes. p. 46 und 48. Er giebt Weniges, aber Unentbehrliches.

pflegt.*) Dasselbe enthält Aufzeichnungen über Kunstwerke in öffentlichen, auch kirchlichen Gebäuden und in einer Anzahl von Privatsammlungen mehrerer Städte von Oberitalien; als Verfasser ist nachträglich ermittelt worden der venetianische Kunstkenner Marcantonio Michiel.

Der Anonimo schreibt ohne allen Anspruch und zu einseitigem eigenem Gebrauch, und wir wissen nicht, wie Vieles er mag übergangen haben, weil ihm einzelne Gattungen der Kunst nicht nahe lagen, oder weil er sich in Eile und Ungewißheit auf das für ihn Wichtigste beschränken mußte. Was er aber aufzeichnet, ist fast ausnahmslos irgendwie bedeutend für die Kunst überhaupt und ganz besonders für den venetianischen Sammelgeist jener Jahrzehnte; auch spricht zu uns ein hochgebildeter Freund mehrerer der ruhmvollsten Männer der Zeit, und nicht der Erste Beste. Für niederländische Bilder hatte er glücklicherweise ein besonderes Interesse.

Einzelne Ergänzungen über flandrische Bilder sind außerdem aus verschiedenen Schriften zu gewinnen und für Venedig hat noch Francesco Sansovino („Venezia," Fol. 269, 285, 299) wertvolle Aussagen.

Der Umfang des ganzen Phänomens, von welchem hier die Rede ist, wird erst klar, wenn man noch erwägt, daß flandrische Meister Anlaß fanden, selber im Süden aufzutreten wie Rogier van der Weyden,**) daß Justus von Gent vielleicht in Diensten des Herzogs von Urbino auslebte, daß damals bei Ausschmückung mächtiger Kirchen in Italien noch deutsche Glasmaler und andere Dekoratoren, anderswo auch Wirker und Sticker thätig gewesen sind, und daß oberdeutsche Schnitzaltäre südlich von den Alpen weithin begehrt waren.***) Bei all diesem waltete — erweislich oder der Vermutung nach — bereits derjenige flandrische Einfluß, welcher damals so schnell die ganze außeritalische Kunst mehr oder weniger durchdrang und so auch in der französischen Malerei zur Geltung gekommen war, und diese trat nun ebenfalls thätig in Italien auf. So dürfen wir in jenem Giachetto Francioso, welcher den Papst Eugen IV. (gest. 1447) mit zwei Prälaten „wahrhaft wie lebend"

---

*) Notizia d'opere di disegno, pubbl. etc. da Don Jacopo Morelli, Bassano 1800. — Wichtige neue Ausgabe von Gustavo Frizzoni, Bologna 1884.

**) Welcher vielleicht in Ferrara sogar Schüler erzog.

***) Als Florenz bereits die Crucifixe des Brunellesco und des Donatello besaß, empfahl doch 1457 die dortige Signorie dem Kardinal Colonna einen nach Rom reisenden deutschen Herrgottsschnitzer Joannes Enrici de Alamannia, vir bonus et scultor egregius, praesertim in crucifixis effingendis. — Gaye, Carteggio I, 174.

porträtierte,*) einen vorzüglichen, flandrisch geschulten Realisten vermuten; von Nicolas Froment aus Avignon enthalten die Uffizien und die Galerie von Neapel Werke, welche wohl in Italien selbst gemalt sein könnten; Jean Fouquet aber hat, wie seine Werke beweisen, in Italien diejenige halbflorentinische Wandelung seines Stiles durchgemacht, welche seinem Namen die Unvergänglichkeit sichert. Die wichtigste hieher gehörende Thatsache jedoch war, daß in eine Kirche von Florenz ein großes Hauptwerk der flandrischen Schule gestiftet wurde, gleichsam als offizielle Repräsentation ihres ganzen Könnens und Empfindens bei der italienischen Nation. Der Agent des Hauses Medici in Brügge, Tommaso Portinari, dessen Ahnen einst daheim das Hospital S. Maria la Nuova gestiftet hatten, ließ für dessen Kirche durch Hugo van der Goes Christi Geburt, die Angehörigen des Hauses und ihre Schutzheiligen malen, und in dem heutigen Kunstmuseum des Spitals, einem wahren S. Jan der südlichen Kunstwelt, wie jenes in Brügge für den Norden, nimmt dieser Altar nun die erste Stelle ein.

Beschränkt man sich dann aber auf die niederländischen Bilder im italienischen Hausbesitz, so erhebt sich die Frage, um welcher besonderen Eigenschaft willen sie dahin gelangt seien. Es mag vorweg zugegeben werden, daß der eigentümliche Ton der Andacht und besonders des heiligen Schmerzes hie und da tiefen Eindruck machte; es wollte z. B. etwas heißen, daß in der Kapelle des Dogenpalastes von Venedig, wo die Signorie täglich Messe hörte, auf dem Altar eine Geißelung Christi „von der Hand eines Niederländers“ sich befand, ein Bild, „so ausgezeichnet als sonst irgend eines in der Stadt.“**) Das Entscheidende aber war wohl, was uns noch heute an allen vorzüglichen Niederländern des 15. Jahrhunderts in das tiefste Erstaunen versetzt: die plötzlich wie mit Einem Schritt gewonnene Vollendung alles Optischen, und zwar im Sinne einer Wirklichkeit von festlicher Pracht, verbunden mit höchster Klarheit und Leuchtkraft der Farbe. Und wenn man in Italien auch etwa mit flandrischen Bildern auf Tuch vorlieb nahm, und wenn darunter meist nur Malereien in Wasserfarbe auf feiner Leinwand zu verstehen sind, so konnten schon solche wenigstens eine außerordentliche Feinheit der Ausführung darbieten, und Rogiers Grablegung in der National Gallery (angekauft in Mailand) lehrt noch in ihrem heutigen Zustande, was

*) Laut Aufzeichnung des Filarete, bei Gaye, Carteggio I, 206. — Woermann, Bd. II, S. 76 identifiziert ihn mit Jean Fouquet, was dahingestellt bleiben mag. Könnte Giachetto nicht eher der bei Milanesi II, 180, 190, 210 erwähnte Jaquet von Arras sein?

**) Franc. Sansovino, Venezia, Fol. 123.

in dieser Technik zu erreichen war. Das Tuchbildchen vom Fischotterfang, welches der Anonimo in Padua sah (S. 32, ed. Frizzoni), war trotz allen Zweifeln doch wohl von Jan van Eyck und würde für uns jetzt von höchster Bedeutung sein. In der Sammlung Venier zu Venedig fand sich (ebenda, S. 185) ein niederländisches Abendmahl „auf Tuch, in Leimfarben, a colla," und schon bei Facius sind als Besitz des Königs Alfonso von Neapel erwähnt nobiles in linteis picturae, eine schmerzhafte Gottesmutter, sowie eine Verspottung Christi von großem Reichtum der Charaktere (siehe unten). Ohne Zweifel aber waren die mit dem vollen Zauber der neuen Farben und Firnisse behandelten, bis in die äußerste Illusion durchgeführten Tafelbilder der Flandrer das, was die reichsten italienischen Kaufleute und die Mächtigen am meisten anzog. Auch z. B. die delikatesten damaligen florentinischen Temperabilder seit Fiesole erreichten doch nicht diese höchste Feinheit und vollends nicht diesen leuchtenden Farbenglanz.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, von diesem allmählich auf italienischem Boden angelangten oder in Italien selbst durch Flandrer hervorgebrachten Vorrat hier ein Verzeichnis zu liefern, oder vollends den Einfluß zu schildern, welchen solche Werke hie und da (in Ferrara, Venedig, Neapel und selbst in Florenz) auf einzelne Einheimische ausgeübt haben. Daß das Illusionäre in der malerischen Darstellung von Stoffen und auch von Räumlichkeiten jeder Art, wenn es irgend einmal errungen ist, bei allem Volk in hohem Grade Bewunderung und Nacheiferung erregt, ist allbekannt, und hierin sind namentlich Padua und Venedig (bis und mit Crivelli) in mehrfacher Beziehung auf die flandrische Weise eingegangen. Ein Größeres ist dann das Innewerden der neuen, unendlich reichen Belebung der Körperformen und besonders die auf einmal so vielartig gewordene Kenntnis und Handhabung der menschlichen Gesichtszüge nach ihrem dauernden sowohl als momentanen Inhalt, und hier vor allem mochte jene Fusion von niederländischem und italienischem Geist eintreten, welcher man nicht selten mit so lebhaftem Erstaunen begegnet. Ohne hierauf näher einzugehen, wäre an dieser Stelle, wo es sich um die Gesinnung des Sammlers handeln müßte, über das Geschäftliche an diesen Dingen, über Transport, Bestellung oder Ankauf zu reden und besonders über die Preise, wenn uns irgend eine zusammenhängende Kunde darüber zu Gebote stände;*) nur eine oberflächliche

*) Beiläufig ist hier zu bemerken, daß wenigstens im venetianischen Sprachgebrauch antiquario sowohl den Händler als den Sammler bedeutet. Vergl. den Anonimo, ed. Frizzoni, p. 180, bei Anlaß eines Horenbuches mit Miniaturen des Jacometto von Venedig, welches

Parallele mit dem Norden mag gestattet sein. In einer Zeit, da auch der reichste deutsche Bürger Altäre und Fenster noch meist in die Kirchen stiftete und im Hause erst anfing, neben einem bescheidenen Altärchen etwa für sein und seiner Frau Bildnis zu sorgen; — da Holzschnitt und Kupferstich die heilige und profane Bilderwelt der germanischen Nationen allmählich der Malerei nicht geringen Teils aus den Händen nahmen, — da der höchste deutsche Adel sein von der Andacht und Standespflicht noch nicht ausgeschiedenes Kunstbedürfnis wesentlich auf drei Stücke beschränkte: den Altar im Schlosse und etwa noch in einer Kirche des Pfarrortes, das Grabmal, und das mehr oder weniger geschmückte Horenbuch — da selbst auf mächtigen Schlössern des Nordens das bare Geld, die Vorbedingung aller verfeinerten Kunst, eine seltene Sache war, — treffen hier die reichsten Kaufleute der damaligen Welt, Niederländer und Italiener, vorzüglich Venetianer und Genuesen, in einem und demselben Geschmack zusammen, und in Italien gesellen sich auch Gewaltherrscher hinzu. Sie waren längst baulustig gewesen, hatten auch in ihren Palästen ganze Cyklen von heiligen, historischen und andern Fresken ausführen lassen, — jetzt wies ihnen neben der neugeborenen Kunst Italiens auch Flandern mehr als ein wichtiges Werk zu, welches mit anderen Kleinodien vielleicht in einem eigenen, sichersten Gemach der Residenz seine Stelle erhielt. Bekanntlich fand der Aufwand des burgundischen Herzogshauses sein Genüge nicht sowohl in Aufträgen an die niederländischen Maler als in einer bisher unerhörten Pracht und Fülle der Teppichkunst und des kostbaren Geschmeides, und einzelne hohe Beamte waren, wie es scheint, sogar kunstsinniger als diese Fürsten. Es könnte sein, daß der große Alphons von Aragon, welcher 1442—1458 seine endlich sicher gewonnene Herrschaft über

immer für mindestens 40 Ducati von Hand zu Hand gegangen war. — Irgend eine Zusammenstellung dessen, was man überhaupt vom italienischen, zumal vom venetianischen Kunsthandel jener Zeiten weiß, ist Verfasser dieses außer Stande zu leisten. In den so wichtigen Aufzählungen des Inhaltes der venetianischen und anderer Sammlungen beim Anonimo findet sich nur selten ein Wink darüber, ob die Sachen durch Erbe, Tausch oder Ankauf dorthin gelangt waren. Wir haben sonst das Porträt von unserer Betrachtung ausgeschlossen, um der Art des Erwerbes willen mag jedoch zweier solcher gedacht werden, welche jener Autor (S. 147) im Jahr 1532 bei Antonio Pasqualigo sah. Es waren Brustbilder von Unbekannten, man glaubte eines Vaters und eines Sohnes; sie wurden dem Pasqualigo aus Fabriano in der Mark überbracht und waren Werke des einst vor einem Jahrhundert auch in Venedig ruhmvoll thätigen Gentile da Fabriano. Die lebendige Darstellung, die feine Ausführung und die Leuchtkraft der Tempera mögen zum Ankauf eingeladen haben, allein bei dem Hochstand der venetianischen Malerei um 1532 war es doch wohl bereits ein kunstgeschichtliches Interesse und der Ruhm des alten Namens, was den Sammler entschied, obschon es sich um anonyme Köpfe aus der Ferne handelte.

Neapel Festland und die daran hängende Oberherrschaft über Italien für seinen Hauptbesitz hielt, mehr wichtige flandrische Bilder besessen hätte als Philipp der Gute, und vorläufig, bis von seinem sonstigen Sammelgeist die Rede sein kann, mag hierüber Facius (S. 46, 49) angehört werden, offenbar als Augenzeuge. Dort und zwar in den penetralia, dem geheimsten Kabinet des Palastes von Neapel, fand sich das Triptychon, welches Jan van Eyck für den Genuesen Battista Lomellino gemalt hatte: auf den Außenseiten der Flügel war dieser und seine Gattin oder Geliebte dargestellt, so daß dem Battista nur die lebendige Stimme fehlte; zwischen Beiden drang wie durch eine Ritze ein Sonnenstrahl herein, den man für wirkliches Sonnenlicht gehalten hätte. Von den Innenbildern, einer Verkündigung, einem Johannes dem Täufer und einem S. Hieronymus schildert Facius die Räumlichkeit des letzteren, die Studierstube mit besonderer Wonne, wenn auch in etwas dunklem lateinischem Ausdruck: „Trittst Du etwas vom Bilde zurück, so scheint sich diese Bibliothek in die Ferne zu vertiefen et totos libros pandere, quorum capita modo appropinquanti appareant; der Heilige war gegeben, als lebte er wirklich.“ Wahrscheinlich hievon zu unterscheiden wäre dann eine „tavola con molte figure“ des Jan van Eyck, welche sich ebendort befand. Von Rogier besaß König Alphons ein auf Tuch gemaltes Passionswerk in mehreren Bildern; man sah den Jammer der Mutter Gottes profluentibus lacrymis, servata dignitate; bei der Marter Christi war Spott und Bosheit der Verfolger pro rerum varietate durch sensuum atque animorum varietas sprechend ausgedrückt. Wenn man nun bei mehreren damaligen Malern von Neapel starke flandrische Elemente, ja einen ausgebildeten Willen der Nachahmung bemerkt,*) so kommt man auf die Vermutung, der König möchte seine Schätze dem Studium liberal geöffnet haben; in dieser Umgebung könnte sogar der Sicilianer Antonello, auch ein Unterthan des Königs, zur Reise nach dem Norden bewogen worden sein. Ein Porträt des Königs, das ihm zugeschrieben wurde, war noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts (in der Sammlung Azara) vorhanden.**)

*) Die neueste Uebersicht dieser Bilder eines von flandrischer Kunst zum Teil sehr stark bedingten neapolitanischen Stiles in den Kirchen und der Galerie von Neapel bei G. Frizzoni, Arte italiana del rinascimento (1891, Mailand, Dumolard) p. 7. — Von liberaler Zugänglichkeit der Gemälde des Alphons hatte noch Vasari eine dunkle Kunde: zu einem Bild des Jan von Eyck mit vielen Figuren, welches dem König sehr wert war, concorsero quanti pittori erano in quel regno per vederla ... (IV, 77, Vita di Antonello).

**) D' Agincourt, Malerei, Taf. 144. Von Antonellos Studium nach obenerwähnter figurenreicher Tafel im Besitz des Königs vergl. die Tradition bei Vasari IV, 75 ff., Vita di Antonello.

Weiter lernt man das vornehme Italien in seiner Neigung für die Flandrer kennen in dem herrlichen kleinen Bilde der Städel'schen Galerie in Frankfurt, welches Rogier eher noch für die Hausandacht als für die Sammlung des großen Cosimo Medici gemalt haben muß: Madonna zwischen Petrus und Johannes und den mediceischen Hausheiligen Cosmus und Damian.*) Im Kabinet (penetralia, nicht in einer Palastkapelle) des Marchese und baldigen Herzogs Borso von Este zu Ferrara befand sich ein entzückendes Triptychon des Rogier:**) das Hauptbild enthielt eine Beklagung des Leichnams Christi, also ein bekanntes Hauptthema des Meisters, und die Mutter, die Magdalena, der Joseph von Arimathia ita expresso dolore ac lacrymis, ut a veris discrepare non existimes; die Flügel enthielten (wahrscheinlich außen) einen knienden vornehmen Herrn und (wahrscheinlich auf der Innenseite) die Vertreibung aus dem Paradiese, und der Italiener Facius, welchem doch manche vorzügliche Darstellungen der ersten Eltern bekannt sein mußten, erklärt von dieser: es fehle ihr nichts zur höchsten Schönheit.

Aber noch eine ganz andere Verwertung des Nackten wird berichtet und zwar schon bei Jan van Eyck: Facius kannte nämlich im Besitz eines Kardinals Octavianus***) das „Frauenbad" des großen Meisters. Man kann nach dem Wortlaut im Zweifel bleiben, ob es eine oder mehrere Tafeln waren, jede mit einer Frau, welche dem Bade entstieg, ein zartes Linnen um die Hüften, deutlich errötend; von einer derselben sah man nur Angesicht und Brust unmittelbar, die Rückseite aber in einem seitwärts angebrachten Spiegel, bis zur höchsten Täuschung; eine Lampe brannte, als wäre es eine

*) Das Bild ist nicht verzeichnet in den Inventarien bei Müntz, Les collections des Médicis. In dieser Publikation sind folgende Stücke und zwar aus dem Besitz des Lorenzo Magnifico erwähnt: p. 63 ein flandrisches Tuchbild von $5^1/_2$ zu 4 Braccien, „mit Bogen, Landschaften und Figuren" zu 25 Goldgulden; — p. 78 ein flandrisches Tafelbildchen, a olio von Jan van Eyck: S. Hieronymus in der Studierstube mit Bücherschrank und Löwen, in Futteral, zu 30 Goldgulden; — p. 79 das Porträt einer französischen Dame, von Petrus Cristus, Tafelbildchen a olio zu 40 Goldgulden; — p. 82: ein Täflein von Brügge, Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, zu 20 Goldgulden; — p. 84 ein flandrisches Tuchbild in reichem Rahmen: Trinkgelage (figure baccanarie) versammelt rings um eine Quaresima (d. h. sie scheinen eine allegorische Figur des Fastens verspottet zu haben), zu 10 Goldgulden; das Bild war über einem Gießfaß, acquaio, angebracht; p. 85: eine kleine flandrische Holztafel mit einem Christuskopf, zu 4 Goldgulden, vielleicht Wiederholung des Kopfes in Berlin und München, von Jan van Eyck; — p. 87 ein flandrisches Tuchbild mit den Köpfen des Christus und der Maria, zu nur einem Goldgulden gewertet. — Die flandrischen Teppiche des mediceischen Besitzes s. unten.

**) Vielleicht schon für dessen Vorgänger Lionello gearbeitet.

***) Es soll ein Ottaviano degli Ottaviani gewesen sein, welcher jedoch in allen Kardinalsverzeichnissen dieser Zeit bei Panvinio (Epitome Pontificum Romanorum) nirgends zu finden ist.

wirkliche Flamme; eine alte Frau im Schwitzbade, ein Wasser lappendes Hündchen vollendeten dieses Innere. Daneben sah man noch, ohne Zweifel durch ein Fenster, in eine Landschaft hinaus mit Gebirgen, Wäldern, Dörfern und Schlössern, deren Entfernungen von einander man wohl auf fünfzig Miglien geschätzt hätte, und diese Aussicht war belebt durch winzige Rosse und Leute. — Von einem Frauenbad des Rogier, welches sich in Genua befand, heißt es nur: ein Weib im Schwitzbade, neben ihr ein Hündchen; draußen zwei junge Leute, welche sie durch eine Ritze betrachten und lachen.*)

Dies — und wer weiß wie manches Aehnliche, das ebenfalls untergegangen ist — war teuer bezahlter Geheimbesitz, und Flandern mußte ihn liefern, weil in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts von all den großen Italienern, welche des Nackten in so viel höherem Sinne Meister gewesen wären, keiner diese vollkommene Feinheit der Ausführung und diese völlige Wirklichkeit des Raumes, des Lichtes und der Nebensachen hätte erreichen können. Außerdem hatte das Werk des Jan van Eyck auch zeitlich den Vorsprung vor allen mythologischen Tafelbildern und Ignudi der Florentiner.

Auch anderes Altflandrische, das wir jetzt im nordischen Besitz nicht mehr nachweisen können, war nach Italien gegangen oder für Italien geschaffen worden. Man kennt die vielen Comptoirbilder des beginnenden 16. Jahrhunderts, welche in Antwerpen, hauptsächlich in der Werkstatt des Quentin Messys entstanden sind, aber schon der Anonimo (S. 116) erwähnt in mailändischem Besitz ein kleines Bild in Halbfiguren, welches einen Kaufmann darstellte, der mit seinem Faktor abrechnete; es war datiert von 1440 und hieß Zuan Heic, was nur auf Jan van Eyck gehen kann, und ganz unnützer Weise fügt der Autor hinzu: credo Memelino (Memling).

Suchen wir weiter, welche Gattungen und Gegenstände der niederländischen Malerei, zumal des 15. Jahrhunderts, auf Italien Eindruck machten, wobei die Andachtsbilder mögen übergangen werden, obschon sich darunter Juwelen der Kunst von den größten Meistern befunden haben müssen. Wie stark noch zu Ende des Jahrhunderts das venetianische Vorurteil in dieser Beziehung war, beweist ja schon das berühmte Breviario des Kardinals Domenico Grimani, wobei der Wille der Bestellung offenbar auf das Feinste und Prächtigste ging, was abendländische Büchermalerei würde leisten können, während an oberitalienischen Miniatoren hohen Ranges kein Mangel gewesen wäre. Und wenn man um diese selbe Zeit der sogen. Spätflandrer, d. h.

*) Wobei zu erinnern wäre an die „Bathseba im Bade" der Galerie von Stuttgart.

Meister aus allen Gegenden der Niederlande,*) wiederum einen S. Hieronymus in seiner Stube verlangt hätte, so würde auch der größte damalige Italiener wohl etwas Herrliches, aber gewiß nicht das geleistet haben, was das quartblattgroße Feinbild gewährt, welches der Anonimo (ed. Frizzoni, S. 188) bei Antonio Pasqualino in Venedig sah (gegenwärtig London, aus der Galerie Baring für die National Gallery gewonnen). Der Heilige sitzt fern, erhöht, im Profil, in einem Moment höheren Innewerdens; zwei Ausblicke rechts durch eine Halle, links durch eine Thür, führen in die Landschaft; vorn sieht man einen Pfau, ein Wachtelhuhn, und in täuschender Wirklichkeit ein Barbierbecken, und dies alles bei völlig mikroskopischer Ausführung in höchster Harmonie und gedämpftem Licht. Man riet auf Jan van Eyck, auf Memling, auf Antonello, auch auf Jacometto von Venedig, wegen des Kopfes des Heiligen, wahrscheinlich nur, weil derselbe von der früheren flandrischen Art etwas abwich. — Eines besonderen Momentes der heiligen Geschichte mag hier noch gedacht werden, weil berühmte Italiener dabei auf die nordische Art eingegangen sind: es ist bei der Geburt Christi das Ausgehen des Lichtes vom Kinde. Der Anonimo weiß und hebt mehrmals (ed. Frizzoni, S. 66, 91) hervor, daß dies maniera ponentina sei (sein Ausdruck für das Außeritalische überhaupt); jedenfalls gingen auch Baldung und Holbein hierin der berühmten „heiligen Nacht" des Correggio noch um Jahre voraus (Bilder des Münsters von Freiburg i. B.; kostbares feines Bildchen der Galerie von Wien, niederländisch um 1500).

Wie das Einzelporträt im italienischen Hause auftrat, mag hier unerörtert bleiben; auch dabei könnten indes die Flandrer bestimmend eingewirkt haben. Gab es vor 1434, dem Entstehungsjahre des Doppelporträts Arnulfini (National Gallery) und des etwa ebendamals gemalten Brustbildes des Kardinals Santa Croce (Belvedere), andere Bildnisse italienischer Persönlichkeiten von dieser unerbittlich genauen Individualistik und dieser Ausführung? Beide Werke aber waren, wie es scheint in Brügge von Jan van Eyck vollendet und werden mit ihrem Ruhm wohl auch Italien erreicht haben. Vielleicht stellte auch jener oben erwähnte „Kaufmann, der mit seinem Faktor abrechnete," einen in Brügge seßhaften Italiener vor. Nicht viel später ließ sich in Rom Papst Eugen IV., wie wir sahen, von einem Franzosen aus flandrischer Schule malen. Wenn aber irgend etwas die Celebrität flandri-

*) Vergl. Bilder im Municipio von Genua, Uffizien, Galerie Poldi in Mailand, Galerie Colonna in Rom 2c.

scher Meister in Italien beweist, so ist es die frühe geschehene Erwerbung ihrer Selbstporträte, jenes kleinen mit Hilfe des Spiegels 1462 gemalten Brustbildes des Rogier, welches der Anonimo (ed. Frizzoni, S. 206) in Venedig sah, und desjenigen des Memling „etwa 65=jährig, beleibt und blühend" (ebenda, S. 194). Das letztere fand sich später, nebst dem Bildnis einer Herzogin von Burgund, dem Doppelporträt eines Ehepaares von Memlings Hand und einer ganzen Anzahl anderer niederländischer Prachtbilder kleinen Maßstabes im Palast des Kardinals Grimani (S. 195 ff.). Als dann (wahrscheinlich 1473) Antonello da Messina die volle flandrische Auffassung und Malweise nach Venedig brachte, scheint das Einzelporträt hier erst recht in Schwung gekommen zu sein; fece molti quadri e ritratti a molti gentiluomini viniziani, sagt wahrscheinlich ganz richtig der sonst in dieser Biographie so unzuverlässige Vasari, und was sich von Antonellos Porträten in der Welt noch findet oder finden wird, stellt am ehesten venetianische Menschen vor; so auch der berühmte sogen. „Condottiere" des Louvre (vom Jahre 1475), welcher erweislich aus Venedig stammt. — Bei den so seltenen Einzelporträten anderer Schulen des 15. Jahrhunderts wird man bisweilen darüber im Unklaren bleiben, ob der Kunstcharakter derselben ein rein italischer oder ein mit dem flandrischen gemischter sei; so bei Mazzola und anderen Lombarden. In der energischen Auffassung und Wiedergabe eines Individuums bedurften die Italiener keiner Vorbilder, und die Menschheit ihres Südens gewährte ihnen immerhin ein anderes Geschlecht als niederländische Bürgersleute und Beamte; man vergleiche nur z. B. das Haus Gonzaga und dessen Hofleute, wie sie Mantegna in der Camera degli Sposi zu Mantua schilderte. Aber für einzelne Mittel, zumal für die höchste Feinheit der Behandlung wird man womöglich auf flandrische Vorbilder hingeblickt haben, und in Florenz scheint mehr als ein wunderbar durchgeführter Kopf aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts etwas der Art zu verraten.*) Daß man in Italien

*) Man vergleiche auch den höchst merkwürdigen Wettkampf im Porträtmalen, welcher zu Mailand, etwa um 1500, zwischen einem ungenannten Flandrer und dem Veroneser Giovan Francesco Caroto stattfand. Vasari IX, 173. Vita di Fra Giocondo. Der Flandrer hatte mit einem Jünglingsporträt allgemeines Aufsehen erregt, Caroto aber, als er es sah, meinte: ich will noch ein besseres zu Stande bringen. Eine Wette zwischen beiden Malern (man erfährt nicht vor welchen Kampfrichtern) wurde abgeredet: der Sieger sollte das Bild des Unterlegenen und 25 Scudi bekommen. Caroto malte nun einen alten Mann mit einem Sperber auf der Faust, äußerst ähnlich und mit Aufwand all seines Könnens, verlor aber die Wette. Der Flandrer, come nobile e gentile, schlug das Geld aus und begnügte sich mit Carotos Gemälde, welches er dann gut an Isabella d'Este (s. unten) verkaufte.

noch lange dem Realismus der Nordländer die Gabe der äußersten Aehnlichkeit der Gesichtszüge zutraute, wird öfter zugegeben. Die venetianischen Gesandten bei Hadrian VI. (1523)*) ohne Zweifel Leute, welche über Bildnismalerei ein Urteil hatten, trafen in der päpstlichen Wohnung einen noch jungen, kaum 30-jährigen vlämischen Maler an (ohne Zweifel Jan Scoreel), welcher u. a. den Papst zweimal so ähnlich porträtiert hatte, „daß man ihn selbst zu sehen glaubte." Als aber Pontormo die jungen Medici, Alessandro und Ippolito, samt einem Lieblingshunde, erstaunlich ähnlich getroffen hatte, erklärte man dies aus seinen vielen Studien nach Stichen Dürers.**) Man wird sogar im allgemeinen behaupten können, daß der Anklang, welchen Dürer in Italien fand, ihm als Erben der Haupteigenschaften des flandrischen Stiles gegolten habe; durch seine Stiche schien er denselben gleichsam erst für jedermann zugänglich zu machen.

Sodann gab es eine besondere große Angelegenheit, für welche Italien verhältnismäßig lange sich auf die nordische Kunst angewiesen und von der einheimischen vernachlässigt glaubte, nämlich die Landschaft. Eine der weitgreifendsten Aussagen, so spät, hyperbolisch und flüchtig hingeschrieben sie ist, wirft hier thatsächlich ein helles Licht auf eine lange Vergangenheit: es ist ein Wort des Vasari in einem Briefe aus Florenz an Varchi, vom 12. Februar 1547***): „Perspektivische Ansichten von Bauten, Landschaften, Gebirgen und Flüssen bringen ein solches Vergnügen hervor, daß in keinem Hause eines Schuhflickers deutsche Landschaften fehlen."

Nun wäre es nicht das künstlerische Vermögen zur landschaftlichen Darstellung gewesen, was man in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts hätte vermissen können; schon bei Piero della Francesca findet sich in den Hintergründen die großartige apenninische Berglinie; bei Filippo Lippi (Madonna das Kind anbetend, Museum von Berlin) der von wunderbarem Licht durchzogene Fichtenwald; bei den späteren Florentinern die steile poetische Flußlandschaft, ja in ihren Malereien an den Wänden der sixtinischen Kapelle die Zusammenfassung des Besten, was die damalige Zeit in Landschaften vermochte; dann die schönen, muldenartigen Gründe peruginischer und einzelner oberitalischer Meister,†) und endlich die so reiche venetianische

*) Tommaso Gar, Relazioni della corte di Roma, p. 115.

**) Vasari XI, 54, vergl. S. 47 ff., Vita di Pontormo.

***) Lettere pittoriche I, 21. Man könnte an Stiche von Hirschvogel, Lautensack ꝛc. denken.

†) Schreiber dieses weiß nicht, ob es eine wissenschaftliche Zusammenstellung über die Landschaft bei Rafael giebt. Daß derselbe hierin umbrisch angefangen, sagt schon die Madonna

Landschaft. Allein dies alles war noch nicht, was Italien verlangt zu haben scheint, nämlich die Landschaft um ihrer selber willen, und diese gewährte, wenn auch nur annähernd, der Norden.

Auf flandrischen Bildern, welche Binnenräume darstellten, verfolgte man zunächst mit Entzücken jene durch Fenster und Thüren sichtbare komprimierte Miniaturlandschaft mit ihren mikroskopischen Figurinen (vergl. oben das Frauenbad des Jan van Eyck). Dann aber lernte man niederländische Gemälde kennen, da irgend eine heilige oder weltliche Scene sich mit einer ausgedehnten Landschaft in das Interesse teilte, und endlich solche, da diese Scene der stark vorherrschenden Landschaft schon wie nur zur Rechtfertigung, ja zum Vorwand diente. Gerade diese Gattung aber scheint bei italienischen Sammlern bis ziemlich weit in das 16. Jahrhundert hinein besonders gesucht gewesen zu sein. In den Aufzeichnungen*) darf man sich nicht wundern, wenn der figürliche Teil oft übergangen und nur die Landschaft erwähnt wird, denn an dieser war den Leuten am meisten gelegen. Wenn z. B. der Alberto da Olanda des Anonimo wirklich Albert van Ouwater ist, so können dessen „viele Täfelchen mit Landschaften" schwerlich etwas anderes als heilige Geschichten im Freien, vielleicht in ausgedehnter, reich phantastischer Umgebung gewesen sein. In einem hochwichtigen Fall freilich wird auch der Figuren gedacht: bei jenem Fischotterfang, welchen unser Autor (S. 32) zu Padua bei Leonico Tomeo sah: „Lo quadretto in tela d'un piede, ove è dipinto un paese con alcuni pescatori che hanno preso una londra con due figurette che stanno a vedere, fu de mano de Gianes de Brugia" — womit niemand anders als Jan van Eyck gemeint ist. — Andere Male, da der Autor den Inhalt der Figuren angiebt, können wir gleichwohl aus anderweitiger Kunde vermuten, daß die Landschaft für den Besitzer die Hauptsache ausgemacht habe. Von Hieronymus Bosch war das Bild der Fortuna, auf welchem auch Jonas und der Walfisch vorkamen, vorherrschend wohl ein frühes Seestück; in Patinirs Turm von Babel, einem großen Bilde auf Leinwand, dürfen wir eine seiner reichsten Landschaften, gewiß mit zahlloser

---

Connestabile; aber bald darauf beginnen die verschiedensten Absichten und eine große Ausweitung seiner Fähigkeit. Wer hat später die herrliche Landschaft der Madonna del Passegio gemalt? Und ist in der heil. Margaretha (Louvre) der geschlossene Waldesgrund von Giulio, der das Bild ausführte, selbständig hinzu erdacht? Und welche Hand war es unter den Exekutanten der Loggien, die eine ganze Anzahl bedeutender landschaftlicher Hintergründe gemalt hat? etwa eine niederländische?

*) So beim Anonimo di Morelli, welcher (ed. Frizzoni, S. 173—200) aus mehreren Sammlungen eine ziemliche Anzahl nennt.

kleiner Staffage voraussetzen, und auch in der zweimal (u. a. von Scoreels Hand) erwähnten Flucht nach Aegypten wird eine prächtige niederländische Landschaft vorgeherrscht haben. In Pharaos Untergang, einem großen Bilde des Scoreel, mochten sich Hergang und Oertlichkeit an Bedeutung aufwiegen. Inzwischen hatten freilich auch Giorgione, Tizian, die beiden Dossi u. a. m. ihrerseits wenigstens für ein mächtiges Zusammenwirken von Landschaft und Erzählung gesorgt.

Eine absonderliche Liebhaberei einzelner italienischer Sammler müssen endlich jene Bilder der höllischen Fratzenwelt gewesen sein, für welche die Künstler ihres Landes zur Zeit der Renaissance ein für allemal nicht zu haben waren, wenn auch einst MichelAngelo in seiner Jugend den berühmten Stich des Martin Schön kopiert hat, da S. Antonius von den Teufeln in der Luft herumgezerrt wird.*) Hieronymus Bosch (1462—1518) wird in italienischen Sammlungen erwähnt mit Höllenbildern, mit einem „Bild der Träume," und er hat dann noch spät einer bedeutenden Anerkennung genossen; Lomazzo, in seinem Trattato (1585, S. 350) sagt von ihm: er sei in seinen befremdlichen Erscheinungen und schrecklichen Träumen singolare e veramente divino gewesen. — War es vielleicht ein Eindruck von solchen Bildern her, welcher in Giorgione jene Fulguration hervorbrachte, von welcher der Anonimo (ed. Frizzoni, S. 165, bei Anlaß der Sammlung Taddeo Contarino) Kunde giebt? Es war ein „großes Tuchbild in Oel, die Hölle mit Aeneas und Anchises," d. h. das brennende Troja, mit einem Gewirr von Kämpfern und Flüchtenden hatte sich irgendwie der Hölle und ihren Scharen substituiert; wo aber Bosch das Fabelhafte als vieles Einzelnes gegeben hatte, mochte bei dem Venetianer ein gewaltiges koloristisches Ganzes von Licht und Nacht und heroischer Menschheit ins Leben getreten sein.

Wie lange noch alte flandrische Bilder im italienischen Kunsthandel vorkamen und von Sammlern begehrt wurden, wird schwer zu sagen sein; von den zeitgenössischen niederländischen Malern aber wird sich das Italien des 16. Jahrhunderts abzuwenden begonnen haben, sobald sie selber anfingen, der italienischen Kunst unterthan zu werden. „Jan van Mabuse, sagt Vasari,**) war etwa der erste, welcher aus Italien il vero modo di fare storie piene di figure ignude e di poesie nach Flandern brachte," — und

*) Vasari XII, 161, Vita di Michel Angelo samt den Noten der Herausgeber; die Schuppen der Teufel verbesserte MichelAngelo nach eigenen Fisch-Studien.

**) XIII, 151, Diversi Fiamminghi.

ein Schicksalsjahr mag 1516 gewesen sein, mit welchem das große Bild des Berliner Museums, Neptun und Amphitrite, datiert ist. Wieder ein Menschenalter später konnte sich dann ein Organ des öden italienischen Manierismus, Doni in seinem „Disegno“ (ed. 1549, Fol. 16) über die alte flandrische Herrlichkeit höhnisch folgendermaßen auslassen:

„Sammet und Seide stellen die Vlamingen besser dar als alle anderen Meister; sie lassen diese Dinge dergestalt wirklich scheinen, daß ihre Brokate und Atlasstoffe das Auge täuschen. Auf diese Sachen nämlich, wo die Zeichnung weniger in Betracht kömmt, wenden die Oltramontani mehr Geist und Uebung als die Italiener; daher das Sprichwort, sie hätten das Hirn in ihren Fingern.“

Und nun erwäge man, wie gering damalige italienische Produkte, mit alleiniger Ausnahme der venetianischen, gegenwärtig taxiert werden im Vergleich mit irgend einem altniederländischen Werke.

Nach Erledigung dieser merkwürdigen Invasion eines großen auswärtigen Kunstvermögens in die italische Welt möge nun der allgemeine Sammelgeist dieser letzteren in seinem weiteren Umfang betrachtet werden. Der Wille, welcher dabei vorauszusetzen ist, läßt die verschiedensten Farben ahnen. Zunächst sind die Kunstwerke noch nicht immer von der Schatzkammer, d. h. von der materiellen Kostbarkeit ausgeschieden, wäre es auch nur gewesen, um alles unter Einem völlig sicheren Verschluß zu bewahren; daneben aber giebt es auch Sachen aus kostbarem Stoff, welche zugleich bedeutende Kunstwerke sind und zu den Erinnerungen eine mächtigen Hauses gehören. Die eigentliche Bewegung des Sammelns jedoch, bei Groß und Klein, erhebt sich erst von zwei Thatsachen aus: von der zunehmenden Kenntnis in Betreff der Persönlichkeit und des künstlerischen Vermögens zeitgenössischer Meister des neuen Stiles und von dem häufiger werdenden Ausgraben antiker Reste. Die Moral des Sammlers kann dabei auf dem niedrigen Standpunkt der Rarität beharren, auf dem Glück, zu besitzen, was kaum ein anderer oder gar kein anderer hat; Macht, Reichtum, vornehme Eitelkeit werden die ihnen zu Gebote stehenden Druckmittel üben, um Gegenstände zu erhalten, an welchen dem Erwerbenden innerlich nichts gelegen ist; der Sammler kann sich aber auch erheben zum allmählichen Mitleben mit der erneuten sowohl als der antiken Kunst, und endlich kann er die höchste Stufe erreichen, wenn er von verschiedenen Meistern Vorzügliches oder auch das Beste erwirbt.

Nun hätte das Sammeln zunächst ein sehr großes Objekt vorgefunden in den Kunstwerken des Mittelalters, welche noch massenhaft und unverletzt vor Aller Augen standen; vieles davon war beweglicher Art und hätte den Besitzwechsel ertragen. An einer historischen Achtung davor wird es nicht gefehlt haben, denn eine umständliche Ueberlieferung knüpfte schon damals in Pisa, Siena und namentlich in Florenz alles Große an jene „Protorenaissance" des 12. Jahrhunderts und leitete die Kunst von ganz Italien gerne aus Toskana her. Allein dies alles galt jetzt mehr und mehr als ein Ueberwundenes, und man wird z. B. kaum in einer anderen als in der mediceischen Sammlung*) eine Tafel von Giotto erwähnt finden, dessen Ruhm doch in ganz Italien unvergessen war. Es ist für uns eine völlig vereinzelte Ueberlieferung, daß in Padua — lange bevor es einen Vasari gab — nach einem Brande der Carmeliterkirche von den dortigen Fresken des Cimabue ein Kopf des heil. Johannes gerettet wurde, den man später, in einen Holzrahmen eingefaßt, in einer dortigen Sammlung sah.**) Später, unter Paul III., sind dann beim Umbau von S. Peter in Rom allerdings auch Fresken des Giotto mittelst Aushebens der Mauer gerettet worden durch den florentinischen Patriotismus des Perin del Vaga und des Niccolò Acciajuoli.***) Nur in Kopien, und in mehreren Sammlungen, ist aus poetischem Interesse der Kopf von Petrarcas Laura erhalten geblieben, angeblich nach einem Fresko in Avignon, wo dieselbe als S. Margarethe dargestellt war.†) — Byzantinische Bilder aber behaupteten sich im Hause, wie wir sahen, nur durch die Andacht.

Wo irgend jedoch das Altertum wieder auf der Oberfläche der Erde erschien, da war jedes Fragment, von Marmor, Erz oder Thon, als Zeuge der alten Weltherrschaft und nicht bloß der Kunst Italiens, von ganz anderer Bedeutung für das Gefühl als die besten Werke des Mittelalters. Auch was man vielleicht längst besessen, wurde jetzt erst wie in einem neuen Wert erkannt. Das größte eherne Werk des Altertums in Italien, die vier Rosse, welche 1204 aus Konstantinopel als Beute nach Venedig gelangt waren, hatte man zunächst nur im Arsenal aufbewahrt, mit dem Gedanken sie etwa einmal einzuschmelzen, bis man endlich ihre Schönheit erkannte und

*) Müntz, Les collections des Médicis, p. 64, 77 ꝛc. — Fernere Vasari I, 331, Vita di Giotto: Der Krucifixus in Verwahrung der Camaldulenser.

**) Anonimo ed. Frizzoni, S. 40.

***) Vasari X, 169, Vita di Perino.

†) Anonimo ꝛc., S. 50, mit Anmerkung des Herausgebers.

sie über der Mittelpforte von S. Marco anbrachte, bequem für den Anblick und an sicherer Stelle, wie Francesco Sansovino sagt.*) Wann dies geschah, erfahren wir nicht näher, es war aber, wenn man die vermutlichen Umstände bei diesem Entschlusse erwägt, ein bedeutender Augenblick in der Entwicklungsgeschichte von Venedig. Die antiken Sarkophage von Pisa (seither im Camposanto) mögen längst und allmählich gesammelt gewesen sein,**) um als vornehme Gräber benützt zu werden; um die Mitte des 13. Jahrhunderts aber dienten sie nebst anderen antiken Marmoren auf einmal dem Studium großer dortiger Meister. Schon in früheren Zeiten waren heidnische Sarkophage hie und da als mensae von Altären verwendet worden, indem man einfach das Zierlichste, was von „gestalteter" Arbeit zu haben war, in die Kirche hinein nahm, weil man schon des Marmormeißels fast völlig entwöhnt war und vollends nichts mehr von jener Schönheit hätte schaffen können. Auch für solche Werke brach nun ein neuer Tag an: den Sarkophag mit dem Centaurenkampf im Dom von Cortona schilderte Donatello als begeisterter Augenzeuge, worauf Brunellesco wie er ging und stand von Florenz aufbrach und das Werk zeichnete.***) Als Orgelträger in S. Maria de' Miracoli zu Venedig dienten noch im 16. Jahrhundert antike, angeblich praxitelische Putten aus Ravenna, und in Ravenna selbst war das schöne Relief mit dem Throne Neptuns irgendwann in den Chor von S. Vitale gelangt. — In Rom, wo an Triumphbogen und anderen Bauresten noch so manches plastische Gebilde von mehr als tausend Jahren her sichtbar geblieben war, wird sich von den bisherigen sagenhaften Deutungen wohl auch allmählich eine freie Bewunderung der Kunst abgelöst haben, wofür sich vielleicht in datierten Büchern oder Briefen die frühesten Aeußerungen noch werden nachweisen lassen.

Ein magisches Entzücken und doch zugleich auch schwere Gegnerschaft erregte ein neuer Marmorfund, wie z. B. die Venus von Siena im 14. Jahr-

*) Venezia, Fol. 31.

**) Die Thalassokratie von Pisa, schon im 11. Jahrhundert auf ihrer Höhe, lange vor dem Bau des jetzigen Camposanto, kann die Sarkophage und andere Altertümer aus einem sehr weiten Umkreis zusammengebracht haben. Diese Gebilde mögen als schön empfunden worden sein in einer Zeit, da der italienische Meißel in Marmor einstweilen mit der größten Ungeschicklichkeit behaftet war. Menschen, welche das Schöne im Bildwerk erkannten, hat es wohl im Süden immer gegeben, und in Pisa war man unabhängig genug, sich thatsächlich danach zu richten. — Die oben genannten Rosse von S. Marco in Venedig sind bereits an ihrer jetzigen Stelle abgebildet in derjenigen Mosaik-Ansicht der ganzen Fassade, welche sich in der Halbkugel der zweiten Pforte links befindet; ein frühes Werk.

***) Vasari III, 203, Vita di Brunellesco.

hundert; sie hatte neben sich einen Delphin und an der Basis war der Name des Lysipp zu lesen. Unter Jubel aller Kunstverständigen wurde sie auf die Fonte Gaja versetzt, wogegen sich jedoch nach nicht langer Zeit ein Widerstand Solcher erhob, welche den Zauber des Werkes zwar nicht leugneten, aber übel auslegten. Die Stadt hatte gerade wenig Glück in einer Fehde mit Florenz, und ein Bürger stand auf und redete: seitdem man dieses Bildwerk verabgöttere, gehe alles schlecht; man möge dasselbe zerstören und die Stücke auf florentinischem Gebiet vergraben, wie denn auch geschah. So weit Ghiberti, in den hochwichtigen Aufzeichnungen, welche u. a. zu Anfang der Ausgabe des Vasari von Lemonnier abgedruckt sind;*) urkundlich sicher ist wenigstens, daß 1357 im Concistoro vorgeschlagen wurde, die Statue als cosa disonesta, offenbar um der Nacktheit willen, von der Fonte Gaja eilig zu entfernen. Von einer anderen, in Florenz sehr wohl erhalten ausgegrabenen Venus erzählt Ghiberti (p. XII) in höchster Begeisterung als Augenzeuge; er sah dieselbe freilich nicht mehr in Florenz, sondern in Padua bei einem dortigen Kaufmann, und von einem Sohne desselben wurde sie „als Geschenk" an den Marchese von Ferrara überlassen, „welcher an Skulptur und Malerei großes Vergnügen hatte," ohne Zweifel Niccolò von Este (gest. 1441). — Mit den Altertümern begann nun ein wahrer Einbruch in alles Sammelwesen, und wir müssen darauf gefaßt sein, daß sie auch in den Aufzeichnungen vorzüglich, ja ausschließlich erwähnt und erworbene wie bestellte Gemälde daneben beschwiegen oder nur zufällig besprochen werden.

Antike Münzen waren schon bei den Altertumsenthusiasten des 14. Jahrhunderts der Gegenstand eifrigen Sammelns gewesen, und die Fürsten von Padua aus dem Hause Carrara suchten sogar in ihren Geldprägestätten etwas von ähnlicher Schönheit zu erreichen. Ja die italienische „Schaumünze," welche mit dem Anfang der Renaissance ans Licht tritt, wäre ohne die Münzen des Altertums, von welchen sie so sehr verschieden ist, doch nicht zu denken. — Auch in Venedig muß das Sammeln antiker Münzen schon im 14. Jahrhundert angefangen haben, da es bald hernach bei den Vornehmen allüblich war. Der gelehrte Fra Ambrogio Camaldolese schreibt 1433 von dort: Multa enim id genus numismata Venetiis haberi apud plerosque nobilium, quae videnda mihi attulissent. Auch die Levante kann hieher Manches vom Schönsten geliefert haben, und z. B. von einer Berenice (vermutlich einer der ägyptischen Königinnen) wird bereits ein Bleiabguß

*) Vasari I, p. XIII, XIV Commentari del Ghiberti.

zur Versendung in die Ferne versprochen.*) — Von jedem italienischen Bekannten aber, der in Griechenland reiste, erwartete man auch noch weitere Bildwerke, signa.

Unendlich vielartig und wandelbar, wie sich das Sammeln jetzt gestaltete, wird es auch in der nun folgenden Uebersicht keine strenge Anordnung nach Gattungen oder Personen gestatten.

Es mag bedenklich erscheinen, hier mit Alphons dem Großen von Aragon zu beginnen, welcher von rein spanischer Abstammung war und auch seine ganze italienische Zeit, sowohl die des Kampfes gegen die Anjou als die letzten gesicherten Jahre seiner Herrschaft über Neapel Festland (1442 bis 1458) fast ausschließlich in Gegenden zubrachte, welche der Bewegung der Renaissance bisher so gut als völlig entzogen waren; allein er ersetzte dies durch großen persönlichen Eifer und durch Verkehr mit Leuten, welche mitten in jener Bewegung standen. Damals hatte das Sammeln beweglicher Kunstwerke immerhin eine große Konkurrenz am „Bauen und Büchersammeln," wie z. B. bei Papst Nikolaus V., und auch Alphons gab für antike Autoren sehr hohe Summen aus und „hätte lieber seine in ganz Europa berühmten Edelsteine und Perlen verloren als diese Bücher;" — allein es fanden sich noch Mittel genug für herrlichen Kunstbesitz. Zunächst stand sein Kabinet (penetralia, siehe oben) für uns außer aller Linie durch jene kostbaren flandrischen Gemälde; dann waren, nächst seinen Juwelen, seine goldenen und silbernen Gefäße berühmt, welche, nebst anderen „simulacris" aus Edelmetall, den Besitz jedes damaligen Hofes (ob etwa auch des burgundischen?) in diesen Gattungen übertroffen haben sollen. Daß der König als Sammler kostbarer Gebilde überhaupt bekannt war, zeigt die Geschichte von einem jüdischen Händler, welcher sich wegen einer goldenen Johannesfigur an ihn wandte und (wenn auch umsonst) 500 Goldstücke verlangte. Die antiken Münzen, welche Alphons aus ganz Italien zusammengebracht, hatten zwar noch in einem elfenbeinernen Schränkchen Platz, aber man wußte, daß ihm gewaltig viel daran gelegen war;**) dagegen wird von Marmorwerken hier, vielleicht nur zufällig, nichts gemeldet. An wie Wenigem hat es etwa gefehlt, daß schon unter Alphons das so leicht aufzudeckende Pompeji gefunden worden wäre, und dann denke man sich den Eifer des Königs.

---

*) Das Citat bei Müntz, Les collections des Médicis, p. 7. — Vergl. p. 10.

**) Diese Züge aus den Dicta et facta Alphonsi des Antonio Panormita ed. Basil 1538, p. 20, 39, 116. — Vergl. auch die Worte bei Facius, de viris illustribus, p. 78. — Die damalige Arbeit in Edelmetall überhaupt: Geschichte der Renaissance in Italien, § 182.

Von seinen schwer angefochtenen aragonesischen Nachfolgern und von den spanischen Vicekönigen war dann lange nichts mehr zu erwarten, selbst wenn eine Kunde von der verschütteten Stadt hie und da herumschlich.

Nach dem Herrn von Unteritalien wird des sammelkräftigsten unter den damaligen römischen Kardinälen zu gedenken sein, des reichen Pietro Barbo von Venedig (später als Papst: Paul II.) Ein Inventar vom Jahre 1457 giebt ein Bild von der Menge und Bedeutung seiner Schätze:*) „Das Altertum war hier durch seine seltensten und kostbarsten Erzeugnisse vertreten: Cameen und geschnittene Steine, Münzen und Bronzen waren in sehr großer Anzahl vorhanden. Byzanz hatte zahlreiche Gemälde auf Goldgrund, Hausaltärchen mit Mosaikbildern, Reliquiarien, Elfenbeinschnitzereien, Prachtgewänder mit den feinsten Stickereien geliefert. An diese durch ihr Alter oder ihre Herkunft doppelt kostbaren Werke reihte sich eine prächtige Auswahl neuerer Kunsterzeugnisse: flandrische Teppiche, Florentiner Goldschmiedearbeiten, Vasen und zahlreiche Kleinodien anderer Art." Kardinal Barbo jagte schon damals anderen Sammlern das Ihrige rücksichtslos ab und befand sich darob in einem wahren Zweikampf mit dem Hause Medici;**) später als Papst (1464—1471), als sich sein Palast, der spätere Palazzo di Venezia, immer mehr füllte, nahm er z. B. dem Kloster S. Agnese, ohne auf dessen Klagen zu achten, den bekannten Porphyrsarg der heil. Constantia weg, wenn uns hier sein Feind Platina genau berichtet.***) In dieser mächtigen Sammlung mischten sich offenbar venetianisches Erbe, Ankauf von allen Seiten her und das Ergebnis allmählicher Ausgrabungen in Rom selbst, von welchen sofort weiter die Rede sein wird.

Die Humanisten aber, bei ihren geringen Mitteln, sammelten in ihre Wohnungen und Gärtchen wenigstens, was sie von baulichen und figürlichen Bruchstücken bekommen konnten. Poggio zuerst (vor 1440) hatte auf seinem Landhause zu Terranuova bei Florenz seinen Garten pusillis et confractis marmorum reliquiis geschmückt, und diese waren aus Rom hergeschleppt, quas ex Urbe advexeram;†) seine in Rom geschehenen sonstigen Ankäufe

---

*) Vergl. Pastor, Geschichte der Päpste II, S. 313. — Hier und für das Folgende fehlen leider dem Schreiber dieses die betreffenden Werke von E. Müntz: Les arts à la cour des Papes, Les Précurseurs de la Renaissance, Le Palais de Venise à Rome, sowie Schmarsow: Melozzo da Forli, — anderer Sammelwerke nicht zu gedenken.

**) Gaye, Carteggio, I, 163.

***) Vitae Pontificum, p. 320.

†) Poggii opera, ed Argentin. Fol. 25.

und die zum Teil vergeblichen Aufträge dazu erwähnt er in seinen Briefen.*) In Rom, unter den dortigen Gelehrten, folgte ihm hierin vorzüglich Pomponius Laetus: „dessen Haus auf dem Quirinal war angefüllt mit antiken Architektur- und Skulpturfragmenten, alten Inschriften und Münzen.“**) — Ein sehr wohlhabender, humanistisch begeisterter Florentiner wie Niccolò Niccoli, mochte dann Büsten, Bronzesachen, Münzen, Gemmen und besonders auch Vasen zusammenbringen, wie uns nur obenhin gemeldet wird.***)

Außerdem aber haben seit Anfang des 15. Jahrhunderts einzelne große Künstler außerordentliche Opfer gebracht, um Antiken zu erwerben, teils wohl aus unwiderstehlicher Bewunderung, teils als Gegenstand des Studiums für sich und ihre Schüler. Ghiberti hinterließ†) viele Antiken von Marmor und Erz, wie z. B. das „Lager (Kline?) von Polyklet;“ ein lebensgroßes Bein von Erz, weibliche und männliche Köpfe; einige Gefäße, welche mit großen Kosten aus Griechenland bezogen worden waren, sowie einige Torsi. Von den Kommentatoren Vasaris erfahren wir, daß die letztern ein Satyr von bester griechischer Kunst, eine Venus ähnlich der mediceischen, noch eine Venus, ein geflügelter Genius, ein Narcissus und ein Merkur gewesen seien. Man weiß aber, wie wenig Ghiberti der Knecht seiner Sammlung geworden, und wie die alte Kunst nur gleich einem köstlichen Wohlduft in die seine übergegangen ist. — Bei Künstlern, welche Antiken besaßen, wird wohl zuerst auch von Abgüssen die Rede gewesen sein, für weitere Verbreitung überhaupt oder auch zum Zweck des Austausches mit anderen Besitzern, und etwas

*) Ebenda, Fol. 121, 124.

**) Pastor a. a. O., S. 293.

***) Vespasiano Fiorentino, p. 621—625, ist hier näher und um des Ausdruckes willen sogar wörtlich anzuhören. Nicoli, allseitig litterarisch gebildet, war auch Kenner aller Künste und lebte in vertrautem Umgang mit Brunellesco, Donatello, Luca della Robbia und Ghiberti. Sein Haus enthielt so viele schöne Sachen als irgend eines in Florenz; am Ende freilich setzte er dabei sein Vermögen zu und war auf die Güte der Medici angewiesen. Antike Münzen Bronzefiguren und Marmorköpfe, besonders aber Gefäße fanden sich hier in Menge, und von weit und breit her sandte an ihn, wer ihm gefällig sein wollte, Marmorstatuen, andere Skulpturen, Epitaphien, Gemälde berühmter Meister und viele Täfelchen in Mosaik. Er besaß eine herrliche Weltkarte und außerdem „tutte di pittura“ Italien und Spanien. Wir übergehen die Geschichte von der Gemme, welche ihm der gewaltthätige Kardinal Vitelleschi abpreßte, nur von seinem Mittagsmahl „auf blendend weißem Tischzeug“ mag noch Vespasiano berichten: Quando era a tavola, mangiava in vasi antichi bellissimi, e così tutta la sua tavola era piena di vasi di porcellana o d'altri ornatissimi vasi. Quello con che egli beveva, era coppa di cristallo o d'altra pietra fina. A vederlo in tavola così antico come era, era una gentilezza.

†) Vasari III, 120 fg. Vita di Ghiberti.

hierüber verlautet wirklich in den sonst so unsicheren Berichten über den berühmten Vater der Schule von Padua, Francesco Squarcione (1394—1474).*) Derselbe, von Hause aus unabhängig, war in ganz Griechenland gewesen und auch weit in Italien herumgekommen; aus Griechenland hatte er viel Merkwürdiges im Gedächtnis und in Zeichnungen (tum mente, tum chartis) mitgebracht. Die signa aber, welche er besaß, wird er wohl nur aus Italien gehabt haben, und diese sowohl als gemalte „Tafeln" (mehr als seine eigenen Arbeiten) dienten den äußerst zahlreichen Schülern zur Anleitung und Belehrung. Weiter heißt es: so habe er auch den Mantegna geübt an Gipsabgüssen nach antiken Statuen und an „Tuchbildern," welche er besonders aus Toskana und Rom hatte kommen lassen.**) Die Fragen, wie man auf diese Weise Stifter einer homogenen Schule werden konnte, und ob aus den Werken dieser Schule ein deutlicher Rückschluß auf die Sammlung des Stifters zu ziehen sei, lassen wir hier auf sich beruhen. — Später besaß in Venedig Gentile Bellini einen nackten Venustorso, den man für praxitelische Arbeit hielt; Eigentum beider Bellini war eine Marmorbüste des Plato; dem Tullio Lombardo gehörte ein weiblicher Gewandtorso, der ihm bei mehreren Arbeiten als Vorbild diente,***) und endlich frägt man bis heute angesichts seiner Reliefs an der Wand neben der Scuola di S. Marco nach denjenigen frühen griechischen Vorbildern, ohne welche deren Stil kaum zu erklären wäre.

Ueber den besonderen Charakter des Sammelns bei Künstlern bis tief in das 16. Jahrhundert hier nur eine kurze Bemerkung, indem später kaum mehr Anlaß sein möchte, davon im Zusammenhang zu handeln. Gefundene Antiken und Kunstsachen aller Art, welche den Herrn wechseln wollen, kommen dem Künstler leicht zu Gesicht; Antiken von einiger oder gar vollständiger Erhaltung gelangen bald nur noch in die Hände von Großen und Reichen, während Fragmente, besonders Hände und Füße von Marmor dem Künstler für sein Studium schon höchst wichtig sein können; auf Abgüssen und auf Austausch von Abgüssen aber ist er von Hause aus eingerichtet. Manches Kunstwerk mag er gegen einen mäßigen Dienst als Maler leicht an Zahlung erhalten, Anderes kann ihm etwa aus dem Erbe seines Meisters zufallen. Endlich werden sich in seinem eigenen Erbe Werke von ihm selber finden,

*) Vasari V, 158, Vita di Mantegna (mit Noten Selvaticos). — Ferner Scardeonius, De urbis Patavii antiquitate, bei Graevius, Thesaurus, VI, III, Kol. 421.

**) Mantegna selber wurde dann Antikensammler und verkaufte noch 1506 der Isabella Gonzaga einen Kopf der Faustina.

***) Anonimo, ed. Frizzoni, S. 155.

auch solche, von welchen er sich nie hat trennen wollen als von besonders werten Studien; in Mantegnas Nachlaß befand sich sein überlebensgroßer S. Sebastian (seither Sammlung Scarpa in La Motta) und die Beklagung Christi mit dem gewaltsam, aber meisterhaft verkürzten Leichnam (Brera).*)

Angaben des Kunstbesitzes von Meistern der späteren Generation sind hie und da vorhanden. Von Giulio Romano, als er kurz vor seinem Tode sein neu erbautes Haus in Mantua einrichtete, erfahren wir,**) daß er es innen reich mit Stuccaturen dekorierte und dabei viele „anticaglie" anbrachte, welche er teils einst aus Rom mitgeführt, teils vom Herzog (Federigo Gonzaga) an Tausch gegen ebensolche erhalten hatte. Besonders für „medaglie" (ein Wort, welches antike Münzen sowohl als neuere Schaumünzen umfaßt) hatte er viel Geld ausgegeben; er besaß überhaupt molte cose rare und galt, wie sich weiter zeigen wird, als universaler Kenner. Vasari, herrlich bei ihm aufgenommen, bekam alles zu sehen, auch die Zeichnungen für zahllose Bauten, welche Giulio ausgeführt hatte, und die wichtigen (einst in Rafaels Auftrag geschehenen) Aufnahmen antiker Gebäude in Rom und Unteritalien; dies alles aber würden manche vielleicht jetzt hingeben gegen jenes Selbstporträt Dürers, das dieser als Geschenk an Rafael gesandt hatte, und das nun der Erbe „als ein Wunder" seinem Gaste vorwies. — Eigentliche Verzeichnisse, allerdings eilig und dürftig verfaßte, giebt es dann von dem Besitz des Sodoma, sowohl aus dessen Lebenszeit als bei Anlaß seines Todes und aus einem folgenden Jahre,***) und dieselben lauten bezeichnend genug, um hier dem Hauptinhalt nach mitgeteilt zu werden. Zunächst kommen hier als Abgußstoffe neben dem Gips auch Wachs und Blei vor (un corpo di cera con le coscie senza altri membri — un puttino di piombo). Antike Marmororiginale aber waren: ein Satyr (welchen Sodoma in seiner späteren Zeit der Dürftigkeit veräußert haben muß) und wohl dreißig Fragmente, teils Köpfe wie z. B. ein Greisenkopf und eine Frau, beide ohne Nasen, sodann eine Anzahl von Füßen verschiedener Art, vom völlig aufsetzenden bis zu dem auf den Zehen ruhenden; das Fragment eines Löwenkopfes; ein Marmor-

*) Vasari V, 195, Vita di Mantegna, Kommentar.

**) Vasari X, 109 ff., Vita di Giulio.

***) Milanesi, Documenti 2c. III, 110, 181. — Lettere pittoriche V, 42 (Trappolino an Corvini). — Der Nachlaß des sienesischen Malers Neroccio, schon von 1501 (bei Milanesi III, 7), enthält Wichtiges über seine eigene Kunst, aber wenig Deutliches über seine Antiken: Zwei Stücke von Sarkophagen, ein Kopf, ein Kopf eines Kindes, 3 Gipsformen nach antiken Fragmenten (rotture), drei Gipse nach Apollsfiguren, drei Köpfe und ein Fuß von Gips, zwei Hände und zwei Torsi von Wachs.

torso ohne Arme und Beine; dann ein Torso aus gebrannter Erde mit bloß Einem Schenkel. Die Kleinbronzen waren vielleicht modern: ein Apoll, ein Pferd, verschiedene Figuren und Tiere. Von Reliefs werden erwähnt: ein Puttenkopf im Profil von Erde, und dann mehrere tegole, d. h. von jenen Reliefplatten in gebrannter Erde, welche als Friese an römischen Ziergebäuden scheinen gedient zu haben: zwei Tiere ohne Beine (d. h. unten verstümmelt? oder aus Pflanzenranken hervortretend?); dann „Merkur" mit einem Stier und ein Weib, welches an einem Stabe Hühner trug (Vorbereitung zu einem Opfer?); ferner der Kampf eines Herkules oder eines Milo von Kroton mit einem Löwen. Auch ein erzählendes Rundbild war aus Erde; aber selbst ein erzählendes Marmorrelief fand sich, in eine Wand eingelassen, vor: una istoria di marmo murata. Sogar zwei steinerne, ohne Zweifel antike Säulen hatte der Meister in seinen Besitz gebracht. Dazu kam eine offenbar ziemlich bedeutende Sammlung von „medaglie" und eine Menge Gefäße, groß und klein, Originale und Abgüsse, vielleicht Einiges zu eigenem Gebrauch wie z. B. zwei porphyrne Farbenmörser. Aus dem Mittelalter stammte wohl die marmorne (als Relief in vertiefter Einfassung gegebene?) Halbfigur eines Engels mit einem Stabe, und — aus Holz und schon sehr wurmstichig — ein herrlicher Johanneskopf, welchen sich Sodoma einst hatte zehn Scudi kosten lassen. Die vier „intarsiate," eingelegte Holzarbeiten, werden nicht genauer bezeichnet, und die Nähe von „gedrechselten Arbeiten aus Bux und anderen Hölzern" läßt eher auf Geringes schließen. An Waffen besaß Sodoma einen mit Silber eingelegten Degen, einen Dolch, eine stählerne Armbrust, eingelegt mit Bein, und auch die „mehreren türkischen Sachen" können Waffen gewesen sein. Eine Sammtdecke, blau und gelb, kann ihm als Vorlage bei Darstellung von Sammt gedient haben und würde jedenfalls wenig heißen neben den Prachtstoffen, in welchen er selber während seiner römischen Zeit*) einhergegangen war. Als eigentliche Kostbarkeiten werden nur noch ein Heliotrop und eine Fava d'India erwähnt. Von den Büchern, welche er gehabt haben mag, werden wohl nur die wichtigsten genannt: eine Handschrift, welche „von der Malerei" handelte, und ein „Buch von Nekromantie." Eine Anzahl von Gemälden im Nachlaß (darunter eine Leda und eine seiner Lucretien) mögen eigene Werke und zum Teil unvollendet gewesen sein, während una tela di paesetti und tre tele di paesi auf niederländische Landschaften zu deuten sein könnten.

---

*) Laut Vasari XI, 147, Vita di Sodoma.

In der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts mehrten sich dann, wie hier schon vorläufig bemerkt werden darf, bei Künstlern und Kunstfreunden die Gipsabgüsse nach Antiken und nach berühmten Werken der Zeit, und am Schlusse dieser Schrift wird hierauf besonders einzugehen sein.

Bevor vom weiteren Antikensammeln die Rede sein kann, muß eine große Prämisse des häufigern Auffindens antiker Marmore überhaupt erörtert werden. Dies ist die erneute Bauthätigkeit in Rom seit Martin V., Eugen IV. uud ganz besonders seit Nikolaus V. (1447—1455). Bei allen Fundamentierungen für Gebäude, bei allen neuen Anlagen von Vignen und Gärten traf man, sozusagen, auf eine noch unangegriffene Welt von Skulpturen, wenn auch weitmeist in Gestalt von Bruchstücken, und was man im übrigen Italien aufdeckte, kann daneben kaum in Betracht gekommen sein.*) Wer da fand oder kaufen konnte, griff nun zu, und auch von draußen her reichten gierige Hände, wie z. B. die Agenten der Medici, frühe in diesen römischen Vorrat hinein. Zunächst erwarb und besaß die Stadt Rom selber Antiken (seit einer Art von Museumsstiftung durch Sixtus IV.?). In dem damals zusammenhängenden Palast der Konservatoren und des Stadtsenators auf dem Kapitol, einem Bau, dessen Bestandteile von Bonifaz IX. (gest. 1404) bis auf Julius II. reichten,**) sah man den großen ehernen Herkules, die beiden höchst kolossalen Kaiserköpfe, welche sich noch im Hofe des heutigen Konservatorenpalastes vorfinden, u. a. m., und spätestens zu Anfang des 16. Jahrhunderts fanden sich dort auch der eherne Dornauszieher und die Wölfin samt zahllosen anderen Werken aus Marmor und Erz.***) Was Kardinal Barbo (siehe oben) beim Bau seines mächtigen Palastes (des seitherigen Palazzo di Venezia) an Marmoren mag gefunden und noch sonst erworben haben, wird nicht näher angegeben, wohl aber hatte ein anderer Venetianer besonderes Glück. Kardinal Domenico Grimani, als er 1505 in

---

*) Außerhalb von Rom und dessen naher Umgebung ist in ganz Italien kein antikes Werk höchsten Ranges ausgegraben worden als etwa der sog. Idolino der Uffizien, welcher 1530 in der Stadt Pesaro gefunden wurde, — abgesehen natürlich von den Bronzen von Herkulanum. — Von den antiken Marmor-Skulpturen der Medici im 15. Jahrhundert mag wohl sehr Weniges in Toskana gefunden, weit das Meiste aus Rom und dessen Umgebung erworben gewesen sein.

**) Albertini, Opusculum de mirabilibus ꝛc., Rom 1510, Fol. 88. — Weitere dortige Altertümer schon zu Ende des 15. Jahrhunderts sind verzeichnet in dem neuen Illustrationswerk Le Vatican, p. 501.

***) Tommaso Gar, Relazioni della corte di Roma, p. 108. (Von 1523.)

Rom die Gesandten seines Heimatsstaates bewirtete, „zeigte ihnen eine große Menge von Marmorfiguren und viele andere antike Sachen, welche alle in seiner Vigna unter der Erde gefunden worden waren, als man für den Bau seines Palastes die Fundamente grub.“ *) Bei Kardinal Piccolomini, einem Nepoten Pius II., sah man noch jene berühmte Gruppe der drei Grazien, bis sie nach Siena verbracht wurde.**) Auch muß vorläufig schon hier eines Medici gedacht werden, welcher in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts als florentinischer Verbannter in Rom lebte und auch in dieser Lage zu sammeln vermochte; es war Kardinal Giovanni, der baldige Leo X., der nun nicht bloß die geplünderte Bibliothek seines Vaters wieder zusammenbrachte, sondern auch, wahrscheinlich aus neuen römischen Funden, „einige Marmorstatuen samt einem sehr schönen Satyr“ besaß.***) Wenige Jahrzente später gab es dann in Rom schon zahlreiche Besitzer antiker Skulpturen und in deren Gefolge auch gelehrte Antiquare und kühne Restauratoren, wovon gegen Ende dieser Schrift die Rede sein wird. Daneben trieben eigentliche Fälscher ihr Spiel wie überall, wo ein blindes Begehren einen vorhandenen Vorrat übersteigt. — Wie endlich die Päpste mit dem Erwerb antiker Skulpturen begonnen haben, müssen wir in Unkenntnis der hierüber vorhandenen Publikationen auf sich beruhen lassen. Es bleibt im Dunkel, auf welche Weise der Apoll vom Belvedere (unter Alexander VI. oder schon etwas früher zu Antium entdeckt) in päpstlichen Besitz gelangte; bei berühmten späteren Funden scheint man hie und da ein oberherrliches Recht in Anspruch genommen und die Finder oder sonstigen Eigentümer etwas gewaltsam ausgelöhnt zu haben. Für den Laokoon (1506) gab Julius II. dem Finder, einem römischen Bürger,

*) Beilagen zum Anonimo, ed. Frizzoni, p. 191, aus Marin Sanudo, Diari. Grimani vermachte später alle seine Antiken der Republik Venedig, und noch heute machen sie einen Hauptbestandteil der Sammlung im Dogenpalast aus; Anderes daselbst stammt aus dem Besitz seines Nepoten Giov. Grimani, Patriarchen von Aquileja, und des Prokurators Federigo Contarini. Bei Giov. Grimani (als einstweiligem Besitzer) hatte noch Francesco Sansovino den ganzen oder teilweisen Vorrat in mehreren in einander gehenden Räumen aufgestellt gesehen; s. dessen Venezia, Fol. 138.

**) Die früheste wahrscheinliche Nachbildung dieser Graziengruppe wird man erkennen dürfen in den Fresken des Pal. Schifanoja zu Ferrara, im Trionfo di Venere, oben rechts. Immerhin könnte auch schon ein anderes Exemplar oder eine der vorhandenen Reliefdarstellugen der Gruppe dem Maler als Vorbild gedient haben. Dann (nach 1486) würde folgen der Revers einer Schaumünze auf Giovanna Tornabuoni (Friedländer, Ital. Schaumünzen, Taf. 28, Text S. 148) von einem unbekannten florentinischen Meister. — Weitere Erwähnungen von nackten sowohl als leicht gewandeten Dreigraziengruppen des 15. Jahrhunderts vergl. Warburg, Sandro Botticellis Geburt der Venus 2c. S. 25, Anmerkung.

***) Albertini l. c., Fol. 88 und 92.

irgend ein Amt an der Curie,*) nachdem dieser das Werk einem Kardinal für 600 Goldscudi versagt hatte. Für die vatikanische Kleopatra (Ariadne) bekam der Verkäufer, ebenfalls ein römischer Bürger und großer Landwirt, sein Geld weder unter Julius noch unter Leo; erst nach des letzteren Tode, während des Sedisvakanz, wurde ihm eine vierjährige Befreiung von der Steuer auf Schafen und Ziegen erteilt, entsprechend einem Gesamtwert von 400 Goldscudi.**) Im Jahr 1514 verlautet etwas wie eine verfrühte Entdeckung der Niobiden, einstweilen von fünf Söhnen, welche aber wieder unter der Erde verschwunden sein müssen.***) Im Vatikan hatten seit Julius II. einige hochberühmte Stücke ihre feierliche Aufstellung (im Belvedere oder auch schon im Giardino della Pigna?); die venetianischen Gesandten des Jahres 1523, welche unter dem strengen Hadrian VI. nur mit so vieler Mühe in den betreffenden, früher leicht zugänglichen Raum gelangten, sahen dort, mit Brunnenanlagen verbunden, den Tiber und den mächtigen Nil, dann den Apoll und den Laokoon, von welchem sie mit eingehender Bewunderung sprechen, sowie auch eine Statue der Venus „so schön, als es möglich ist, sich etwas zu denken," doch vergesse man jetzt diese und den Apoll neben dem Laokoon.†) — Könnten wir nur in die Seele des unglücklichen Papstes hineinschauen, der auf seine niederländische Weise kunstsinnig war, dabei aber die furchtbare Lage der Kirche erkannte und sich von all dem schönen Heidentum in seiner Nähe wie belagert gefühlt haben muß. Im Jahre 1527 hatten dann die siegreichen Spanier und Deutschen von Bourbons Heer offenbar noch nicht jene gelehrten Kunstharpyien mit sich, wie später die Armee des französischen Direktoriums zur Zeit Pius VI.; sie griffen auf Edelmetall und

---

*) Militiam curialis officii lucrosam, sagt Tizio (bei Della Valle, Lettere Sanesi, III, 19), vergl. Lettere pittoriche, III, 196. — Die Antiken des Belvedere unter Julius II, hauptsächlich nach den Resultaten von Michaelis, vergl. Pastor, Geschichte der Päpste, III, S. 720 ff. — Der Apoll wurde, wie es scheint, von Julius, als er noch Kardinal war, schon unter Innocenz VIII. erworben; im Belvedere aufgestellt spätestens 1511.

**) Lettere pittoriche VI, 6.

***) In dem Briefe des Filippo Strozzi an Giovanni di Poppi, Sept. 1514, bei Gaye, Carteggio II, 139, kann mit der „Mutter des Magnifico," welche Aussicht auf den Besitz der Statuen hatte, kaum jemand anderes als Maddalena Cibò, Mutter des jüngern Lorenzo Medici und Schwägerin Leos X., gemeint sein.

†) Tommaso Gar, Relazioni della corte di Roma, p. 115. Ob die Venus die berühmte der heutigen Sala a croce greca war? — Von zwölf Pforten, welche unter Leo in das Belvedere führten, ließ Hadrian elf zumauern, und in die eine übrige gelangte man nur durch seine Gemächer.

was danach glänzte, wie z. B. auf Rafaels golddurchwirkte Teppiche,*) und ließen die Marmorwerke liegen. — Eine Rechenschaft über das spätere Sammeln in Rom, welche den Stand der Dinge um die Mitte des 16. Jahrhunderts schildert, wird gegen Ende dieser Schrift ihre Stelle finden.

Von dem Hause Medici, welches Italien und die neuere Welt mit seinem Ruhm hat erfüllen können, muß nun insbesondere die Rede sein als von den größten Sammlern der ganzen Renaissancezeit. Nur ist es hier recht schwer, ein besonderes Streben abzulösen von der allgemeinen Bedeutung des Hauses für Politik und Geschäfte, für humanistische Litteratur und für Poesie, für freien Geist und glänzende Geselligkeit. Und auch das Sammeln an sich läßt sich hier nicht abgrenzen von der großen Schutzherrschaft gegenüber der lebenden Kunst; die Sammler sind zugleich mächtige Besteller und Bauherren, und über allen Kunstvorräten von Italien steht der ihrige, insofern er mit größter Absicht zugleich als Kunstschule dient.

Der Beginn dieser Dinge wird wohl erst mit dem großen Cosimo zu machen sein und zwar mit den drei letzten Decennien seines Lebens (1434 bis 1464), d. h. seitdem er wenigstens nicht mehr aus Florenz vertrieben werden konnte. Auf ihn folgte in der politischen Stellung wie als Sammler der Sohn Pietro d. Ä. (gest. 1469) und auf diesen der Enkel Lorenzo Magnifico. Unter Pietro und dann gleich nach Lorenzos Tode entstanden nun jene Inventare, welche vor nicht langer Zeit veröffentlicht worden sind,**) Beamtenarbeiten, welche wenig mehr als das Kenntlichmachen der einzelnen Gegenstände und in vielen Fällen auch deren Schätzung in Geldwert***) bezwecken. Gleichwohl sind diese Aktenstücke wichtig durch einzelne Angaben des Inhaltes (denn die der Künstler sind nur zu selten) und durch Schlüsse allgemeinerer Art, welche sie gestatten.

Zunächst hat hier, mit Ausnahme der geschnittenen Steine und weniger Bronzen, das Altertum beinahe keine Beachtung gefunden, indem sich die Inventare auf die verschließbaren Räume, auf Säle, Zimmer und Gänge des

*) Wie diese dann auch bei der französischen Invasion der gemeinen Metallgier nicht völlig entgingen, vergl. Platner und Urlichs, Beschreibung Roms, S. 185.

**) Eug. Müntz: Les collections des Médicis, Paris 1888. — Das früheste Inventar des Pietro fällt schon in Cosimos Zeit, dessen Sammlung bereits dem Sohne wird zur Aufsicht überlassen gewesen sein. — Von ältern Publikationen vergl. Fabroni, Magni Cosmi Medicei vita, Adnotationes, 129 ss.

***) Und zwar in Goldgulden, deren jetziger Goldwert um 10 Franken beträgt, was man zu verfünffachen pflegt, um den jetzigen Kaufwert zu ermitteln. Man dürfte aber wohl stärker multiplizieren.

Palazzo Medici beschränken, ohne daß von den antiken und modernen Skulpturen in Garten und Hof des Palastes (an dessen Rückseite gegen Via Ginori hin) die Rede wäre; das zweite große Kunstlokal sodann, dasjenige bei S. Marco,*) von dem Palast durch ziemliche Entfernung und zwischenlaufende Straßen getrennt, wird vollends mit keinem Worte erwähnt. Bei dem Aufgezählten im Palaste aber, dessen eine endlose Fülle ist — wobei die Wäscheschreine und Kleiderschreine des Pietro Medici entbehrlich gewesen wären — muß mit unaufhörlichen Hypothesen nachgeholfen werden, um zu irgend einer Anschauung dessen zu gelangen, was gemeint war. Wüßte man nur, was bei den drei Generationen von Besitzern durch altes Hauserbe, was durch Ankauf, was durch Bestellung, was durch Annahme an Zahlungsstatt, was endlich durch Liegenbleiben ungelöster Pfänder hieher gelangt war, der vielleicht nicht immer ganz freiwilligen Geschenke nicht zu gedenken. Dazu kommt noch, bei so vielen Objekten, der Zweifel in Betreff der Zeit und damit auch der Kunstform, indem erst erraten werden müßte, was dem byzantinischen Stil, was dem abendländischen Mittelalter und was der Renaissance angehörte. Der große und viele Raum war deutlich schon zu enge: oberhalb von langen gewirkten Teppichen z. B. lief eine Reihe von Gemälden hin, welchen man wohl gerne eine größere Sehnähe gegönnt hätte, Werke des Paolo Uccello und des Francesco di Pesello, zusammen 42 Braccien, also beträchtlich über 60 Fuß lang und zu 300 Goldgulden gewertet; anderseits waren selbst sehr kostbare Teppiche zusammengerollt und wurden in Truhen (cassoni) aufbewahrt; Sachen aus Porphyr (S. 61) waren unter einem Bette untergebracht. Diese Räume aber waren der Hauptsache nach die Wohnräume Lorenzos, und seine Schätze zeigte nur er selbst, und: non palam omnibus, sed generoso cuique: pleraque in conviviis tantum lautioribus, et honestamenti gratia (p. 57, aus Valori).

Als Schatzkammer im engern Sinne, wie oben (S. 299) gesagt, mag unter Cosimo die Sammlung begonnen haben, und gleich hier tritt uns ein Rätsel entgegen: jene kleinen, sämtlich hoch gewerteten byzantinischen Tafeln mit halben und ganzen Figuren in Feinmosaik, dergleichen jetzt wenigstens in keiner öffentlichen Sammlung zu sehen sind; und auch wo das Prädikat alla greca, lavoro greco fehlt, kann das Werk dennoch byzantinisch gewesen sein, und eine solche Tavoletta in Mosaik enthielt sogar das Weltgericht und war dazu von acht Runden mit Halbfiguren in Relief eingefaßt (S. 77).

*) Die Marciani horti oder il giardino di Pietro vicino a S. Marco.

Ganz spät aber hat noch David Ghirlandajo Feinmosaiken gearbeitet*) und diese werden in den Inventaren von den ältern nicht auszuscheiden sein, ausgenommen wenn es sich um ein Porträt handelte wie z. B. (S. 62) um das des Giuliano, Sohnes des Lorenzo. Auch bei all den zahlreichen Erwähnungen von Email und Niello bleibt man in derselben Ungewißheit und erfährt nur, daß auch hier byzantinische Kunst den Anfang machte: ein Rund mit Juwelen und Perlen hatte „di smalto greco“ auf der einen Seite eine Verkündigung, auf der anderen die Jungfrau mit dem Kinde. Einzelne Emailtäfelchen ohne Nennung von Juwelen werden bis zu 30 Goldgulden geschätzt. Schmerzlicher als den Verlust dieser Malereien, welche nach Stil und Inhalt anderswoher, aus Tafelbildern, Miniaturen ꝛc., sich ersetzen lassen, darf es die Kunstgeschichte beklagen, wenn eine Menge von Goldschmiedearbeiten, im weitesten Sinne des Wortes, nur ganz obenhin erwähnt sind, während wir doch annehmen müssen, daß die ganze gewaltige dekorative und figürliche Goldschmiedekunst von Florenz (die thatsächliche Vorschule der größten Künstler aller Gattungen) hier in ihrer vollständigen Entwicklung wird geprangt haben. Eine mächtige Anzahl von silbernen, auch recht schwer wiegenden Gefäßen und Geräten werden nur mit ihren Gattungsnamen aufgezählt, darunter auch, sogar im Dutzend, Geschirr von Paris und von Avignon, welches also noch mit dem florentinischen muß in der Mode konkurriert haben. Ohne Zweifel diente Vieles von all diesen Dingen auch dem festlichen und selbst dem täglichen Gebrauch bei Tafel. Eine Menge von Gefäßen und Geräten aber sind gewiß nur erworben worden um der Kunstform, auch um der entfernten Herkunft willen, wie z. B. die cose di Domascho, Erzsachen aus dem vordern Orient: Behälter, Becken, Eimer, Kühlevasen, Räuchergeschirre, Leuchter, Lampen ꝛc., Dinge, welche auch vielleicht dem italienischen Kunstsinn auf angenehme Weise zu denken gaben. Ein höchster Aufwand jedoch zeigt sich in den heimischen Andachtsgegenständen, in prachtvoll gefaßten Heiligenbildchen, kleinen Schreinen und Reliquiarien, deren eines, mit Juwelen beladen, bis zu 1500 Goldgulden gewertet war. Ein goldenes Altärchen zu 300 Goldgulden mit zehn verschiedenen Reliquien enthielt in einem ovalen „Zaffino“ (Saphir?), und zwar in Relief geschnitten, die Halbfigur eines Gott Vater; die Rückseite war nielliert und enthielt u. a. die inschriftliche Angabe der einzelnen Reliquien. Aber auch kleine Andachttafeln, mit Bildwerken aus Speckstein (? talco) erreichten einen Schatzungswert von 40 Gold-

*) Vasari, XI, 286, Vita di Ridolfo Ghirlandajo.

gulden, offenbar weil der Stoff die zarteste Feinskulptur gestattete: eine stehende Madonna mit Engeln und Heiligen war umgeben von 16 Kleinbildchen mit Halbfiguren von Heiligen, teils ebenfalls in talco, teils in Ebenholz (bano), und noch von einem zweiten Kranz von Heiligen in Email, und das Ganze war kaum über einen halben Braccio hoch; an einem anderen Altärchen von talco liefen ringsum 18 Reliefs mit Geschichten Christi. Neben diesen zum Teil mikroskopischen Sachen aber tritt auch der große Donatello auf mit mehreren seiner Madonnenreliefs in Marmor, auch in Erz; mit einer Reliefgeschichte des Täufers auf perspektivischem, d. h. baulichem Hintergrund; auch mit einer Himmelfahrt. Dazu kamen Madonnenreliefs ungenannter Meister, ja hier fand sich offenbar schon dasjenige jetzt dem Museo Nazionale gehörende Bronzerelief, welches sonst als Antonio Pollajuolo bezeichnet, seither aber als Werk des Agostino di Duccio erkannt worden ist: „eine storietta aus Erz, einen Braccio ins Geviert messend, mit dem Gekreuzigten zwischen beiden Schächern und acht Figuren unten,“ gewertet zu 10 Goldgulden; die Inventarschreiber aber mußten hier noch den Namen des Künstlers wissen, und dies ist einer der beweisenden Fälle dafür, was für Namen sie überhaupt nicht für nötig hielten mitzuteilen. — Von den Ersatzstoffen des Marmors und des Erzes, vom „gesso,“ worunter auch wohl Stucco zu verstehen ist, wird im Palazzo Medici bei den Andachtsreliefs keine Erwähnung gethan, wohl aber (S. 92—94) in anderen Residenzen des Hauses: Madonnenreliefs in „gesso“ fanden sich im Palast zu Fiesole, in der Wohnung zu Pisa und sogar drei zu Agnano, und die Wertung zu 5 bis 10 Goldgulden läßt erraten, daß es keine bloßen Abgüsse, sondern originale Meisterarbeiten waren.

Bemerkenswert ist, wie in der ganzen italienischen Skulptur des 15. Jahrhunderts, die geringe Zahl der Elfenbeinsachen: ein Krucifix, eine Pax, eine Hostienbüchse, ein Siegel; auch ein (vermutlich französisch gotisches) Diptychon mit Darstellungen der Passion und einer Madonna samt Engeln und Heiligen. Hie und da wird auch ausdrücklich eines Ersatzstoffes, nämlich des Tierknochens (osso) gedacht, und auch der Wallroßzahn wird öfter zur Verwendung gekommen sein. — Aus der hohen Blüte der damaligen Intarsia war ein besonderes Meisterstück in den Palast gelangt: eine zu 25 Goldgulden gewertete viereckige Tavoletta aus Ebenholz mit 40 Heiligenköpfen in Quadraten. Nicht im Inventar, sondern erst in einem der Protokolle nach der Plünderung von 1494, wird das ohne Zweifel außerordentlich schöne Getäfel erwähnt, welches in der Palastkapelle unter den berühmten Fresken des Benozzo Gozzoli herumging: undici pezzi di noce intagliati ed intarsiati che erano

della capella di casa. Dieser Schatz geriet bei der Plünderung mit vielem Anderem zunächst in den Signorenpalast. Sonst kommt noch ein Brett (tavola) von Nußbaumholz mit einer baulichen Ansicht (prospettiva) vor, ohne Zweifel von eingelegter Arbeit. Dagegen herrschten an zwei zusammengehörenden Truhen (forzieri) von je vierthalb Braccien noch nicht Schnitzerei oder Intarsia vor, sondern Vergoldung und Malerei, nämlich Darstellungen der Trionfi des Petrarca.

Bei den hohen Schätzungen mancher kleinen Geräte des täglichen Lebens und mancher Schmuckstücke der Tracht wird man sich der noch enormern Preise zu erinnern haben, welche Aehnliches in unserm heutigen Antiquariat zu erreichen pflegt. Es waren Spiegel, u. a. ein silberner zu 14 Goldgulden mit dem emaillierten Hauswappen auf der Rückseite; Schreibzeug in reichstem Verschluß (Ecken, Schloß und Charnieren); ein „Libriccino di Donna," vermutlich ein Horenbuch, das um seiner Fassung willen 4—500 Goldgulden galt; ein Kästchen (forzerino), aus lauter Perlen, zu 500 Goldgulden; goldene Halsketten, auch mit angehängtem besonderm Zierrat; Spangen; Pendants verschiedener Art; Gürtel von der höchsten Pracht; kostbare Paternoster, d. h. Rosenkränze in größter Fülle, vielleicht in Bereitschaft zu Geschenken des Augenblickes: aus Korallen, Krystall, Chalcedonier, Jaspis, Ambra nera 2c., und auch vorrätige Korallenzweige waren in Menge gesammelt. Die öfter genannten Agnus Dei können in ihrer Prachteinfassung die verschiedensten Gestalten gehabt haben. Eine dreiseitige, als Tabernakel gebildete Laterne hatte „runden Krystall statt Hornes," d. h. sie war wohl mit drei cylindrisch geschliffenen Krystallscheiben geschlossen, statt der sonst üblichen dünnen Hornscheiben. Von Uhren werden zunächst reich verzierte Stundengläser oder Sanduhren erwähnt, dann aber — und offenbar weit über das Hausbedürfnis hinaus — Standuhren als „Tabernakel," wie es heute deren wohl zahlreichere in den Formen der Renaissance imitierte als echte giebt. Dieselben waren auch mechanisch merkwürdig, indem sie „ohne Gegengewicht," somit wohl schon durch Springfedern liefen; einige heißen auch Schlaguhren, andere lombardische Uhren. Die Zifferseite war z. B. bloß emailliert mit Wappen und Genien, oder sie trug nur das Wappen in Email, die Figuren dagegen in Niello.

Bei den Gefäßen, vor allem bei den bereits erwähnten silbernen (arienti), müßte, namentlich in den Inventaren des Pietro, die Form jeder einzelnen Gattung und dann die jedes einzelnen Stückes erst erraten werden, indem sonst nur der dunkle Eindruck eines übergroßen Reichtums in Stoff

und Gestalt übrig bleibt. Die Gattungsnamen sind wohl großenteils noch heute am Leben, allein niemand mehr kann sagen, was diese Dinge hier, meist in Edelmetall, für eine Kunstform hatten. Was bedeutet im Palazzo Medici: confettiera, bacino, coppa, saliera, boccale, nappo, tazza, acquiera, bichiere, piatello, scodella? Hier ist kein Pergamentkodex mit farbigen Abbildungen eines ganzen großen Vorrates erhalten wie der „Halle'sche Domschatz" in der Bibliothek von Aschaffenburg,*) und nicht einmal eine Wiedergabe des Wichtigsten in einfachem Holzschnitt ist uns gegönnt, wie z. B. im „Heiligtumsbuch" von Wittenberg.

Das Glas, weiß oder in Farben, nimmt keine große Stelle ein, und seine Hauptwerkstadt Venedig (d. h. Murano) wird nirgends genannt; immerhin würde jenes blaue Gefäß mit silbervergoldetem Fuß und Deckel und mit einem in weiß darauf emaillierten „Affenmarkt" heute eine begehrte Rarität sein, und so auch die zu 10 Goldgulden gewertete Glaskugel (S. 83), in welcher man Menschengestalten, Tiere und Baulichkeiten erblickte. — Ueber die Bedeutung von „Porciellana" im Inventar ist man noch nicht eins geworden.**) Was zu täglichem, was nur zu festlichem Gebrauch, was überhaupt nur als Zier diente, ist auch hier nirgends auszumitteln. — Bei den Waffen (u. a. S. 31), welche reich mit Silber verziert waren, wird zwischen Turnierwaffen (da giostra), Kriegswaffen (da battaglia) und arme da piazza unterschieden; das Prächtigste werden die vermutlich ganz silbernen Helme mit Aufsatzfiguren (S. 86) gewesen sein.

Die allerkostbarsten Schätze, auf deren Erwerbung seit Cosimo mit allem Eifer und den größten Opfern muß hingearbeitet worden sein, waren unter Lorenzo beisammen aufbewahrt in einem unten weiter zu besprechenden Möbel, welches das Scrittojo hieß: es waren die geschliffenen Gefäße aus kostbaren Steinen — die eigentlichen Edelsteine — und die geschnittenen Steine, sowohl Cameen als Intagli, zum Teil in reichen Fassungen, und sehr viele als Ringe. — Ueber jene ganzen Gefäße aus Jaspis, Achat, Sardonyx, Chalcedonier, auch aus Krystall und Perlmutter ist man noch heute in Betreff der Entstehungszeit nicht ganz einig: ob es Werke des Altertums oder erst Schliffe des 15. Jahrhunderts gewesen, und nun befand sich darunter jene mit ihrem spätern und heutigen Namen „Tazza Farnese" weitberühmte Sardonyxschale des Museums von Neapel, deren Reliefs — im letztern Fall —

*) Vergl. G. v. Terey: Kardinal Albrecht von Brandenburg ꝛc., S. 14 ff.

**) Man wird auf eine umfängliche Forschung von Davillier: Les origines de la porcelaine en Europe verwiesen.

nicht nur eine sonst kaum zu beweisende Technik des 15. Jahrhunderts, sondern auch einen sehr besondern plastischen Stil an den Tag legen würden;*) dies Stück aber war viel höher als alles sonst Vorhandene, nämlich zu 10,000 Goldgulden gewertet. — Die reichen Fassungen von einzelnen dieser Werke, Fuß, Deckel und Henkel, meist in Gold, auch mit Zuthat von Email, würden wieder für sich die dekorative Fülle jener Zeit offenbaren, wenn überhaupt von derartigen Schätzen Lorenzos etwas gerettet wäre; was man nämlich heute von solchen Fassungen an öffentlich ausgestellten Gefäßen sieht, geht kaum über das 16. Jahrhundert hinauf. — Die Edelsteine, zum Teil in prächtigster Einfassung, zum Teil ohne solche und sogar in jenen Gefäßen aufbewahrt, könnten, wo die Inventare Form, Größe und Wert angeben, noch heute für Juweliere Interesse haben. — Der höchste Stolz des ganzen Besitzes aber waren die geschnittenen Steine jeder Art. Die Gemme ist in jener Zeit das begehrenswerte, das magisch zwingende antike Fundstück im vorzugsweisen Sinne, für welches bisweilen auch die höchsten Summen geopfert werden, daher denn auch die Wertungen einzelner Stücke bis über 1000, ja bis auf 2000 Goldgulden. Was hievon in seitherige Sammlungen, auch in die neuere mediceische (Uffizien) mag übergegangen sein, ist durch Nachforschungen ermittelt worden, welche wir hier auf sich beruhen lassen. Lorenzo hatte den Besitz noch durch eine schon bestehende, hiezu erworbene Sammlung vermehrt, die 176 Gemmen des Kardinals von Mantua, und diese waren (zu 5, 6, 9, 17 Stücken) in zwanzig silberne Tafeln und eine runde Jaspisscheibe eingelassen, alles in einem kleinen Schrein beisammen, welchen Pietro der Jüngere bei seiner Flucht (1494) retten und dann nebst eine Anzahl von Teppichen an Agostino Chigi verpfänden konnte.

Die antiken Münzen des Besitzes sind nur in runde Zahlen summiert mitgenannt. Bei den Kleinbronzen — von den ganz kleinen bis zu den braccienhohen gerechnet — bleibt man meist im Zweifel, ob es sich um Altertum oder Renaissance handelte, und ganz sicher antik war wohl nur jener verstümmelte Herkules (senza gambe); der übrigen wird bei späterm Anlaß zu gedenken sein. Von antiken Marmorsachen fanden sich in den Palasträumen jedenfalls einige Reliefs; über dem Zugang zum Scrittojo war eine kleinere Marmortafel „mit fünf antiken Figuren" angebracht. Alle größern plastischen Gebilde dagegen, welche sich in Hof und Garten des Palastes gegen

*) Für die Entstehung der Tazza Farnese zur Zeit der Renaissance erklärte sich Brunn (Sitzungsberichte der königl. bayrischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1875, Bd. I, Heft 3). Wir gestehen, seinen Argumenten nicht folgen zu können.

Via Ginori hin befanden, blieben, wie schon bemerkt, vom Inventar ausgeschlossen, und erst in den Raubprotokollen seit 1494 (S. 103) werden wenigstens genannt: die beiden Marsyasstatuen („cruciati“) nebst dem David und der Judith des Donatello, jener in der curia (dem Hofe) diese „in orto dicti palatii.“ Es zeichnet die Subjekte welche mit diesem Geschäft betraut waren, daß sie dann nicht einmal sicher wußten, ob die drei Herkulesscenen des Antonio Pollajuolo Gemälde oder Statuen seien. Auch die Büste des Plato, welche Lorenzo aus Athen, und zwar aus der dortigen Stätte der Akademie, erhalten zu haben meinte, findet sich nicht im Inventar; in neuerer Zeit hat man dieselbe im Inschriftensaal der Uffizien wieder aufzufinden geglaubt, allein die Inschrift wenigstens gilt als sehr verdächtig.

Von einer erlauchten Gattung der florentinischen Skulptur, von den Porträtbüsten fand sich in Lorenzos Sälen nur Weniges: die marmorne des Giovanni Medici, Sohnes des Cosimo, gewertet zu 25 Goldgulden und doch nur über einer Thür angebracht (vielleicht die jetzt als Werk des Mino da Fiesole im Museo Nazionale aufgestellte), und eine unbenannte, nur zu 3 Goldgulden gewertete von Desiderio da Settignano, welcher jedoch auch noch durch ein bacchisches Relief (una storia di Fauni ed altre figure) zu 10 Goldgulden repräsentiert war. Zwei weibliche Figuren aus (gebranntem) Thon, in einem offenbar untergeordneten Raum (S. 88) aufgestellt, könnten gleichwohl von vorzüglicher Kunst gewesen sein.

Von den Gemälden des Palastes sind diejenigen flandrischen Ursprunges oben (S. 319, Anmerkung) in Kürze verzeichnet worden. Bei den italienischen ist es schmerzlich denken zu müssen daß die so zahlreichen, im Inventar namenlos gebliebenen vielleicht großenteils von bedeutenden Meistern waren. Von den berühmten Bestellungen der Zeit Lorenzos sind nur jene drei Herkulesbilder des Pollajuolo deutlich angegeben, dagegen bleibt möglicherweise Botticellis Anbetung der Könige unter den mehrern Darstellungen desselben Inhaltes verborgen, und die einzige Erwähnung des heute so hoch stehenden Meisters, ein zu 10 Goldgulden gewertetes Bild auf Tuch von 4 zu 2 Braccien, ist in der Aufzeichnung (S. 86) sinnlos entstellt, und von seiner Venus und seiner Primavera ist nicht die Rede. Alle sonst genannten Namen gehören den frühern Generationen, und aus dem 14. Jahrhundert ging Giotto voran mit zwei kleinen Tafeln, welche einen Krucifixus mit drei Figuren und eine Grablegung mit neun Figuren enthielten, jene zu 6, diese zu 10 Goldgulden gewertet. Dann verraten bei einer Anzahl von Bildern des Fiesole wenigstens die relativ hohen Taxierungen eine noch immer große, vielleicht

sogar von neuem gestiegene Wertschätzung: ein großes Rundbild der Anbetung der Könige zu 100 Goldgulden, — eine Grabtragung zu 15, — ein kleines Rundbild der Madonna zu 5, — eine Anbetung der Könige von 2 zu $1^1/_3$ Braccien zu 60, — eine hölzerne Tafel von 4 Braccien Länge mit Geschichten der heiligen Väter (d. h. der Einsiedler in der Wüste) zu 25, — ein Täfelchen des Krucifixus mit neun Figuren zu 12 Goldgulden. Von Masaccio waren über einem Kamin, also an bevorzugter Stelle, zwei Tafeln mit S. Petrus und S. Paulus angebracht (vermutlich Brustbilder), und diese waren zu 12 Goldgulden gewertet, während das Rundbild eines Kampfgewühles (schermaglia) nur 2 Goldgulden gelten sollte. — Ein Tafelbild des Filippo Lippi zu 10 Goldgulden wird dem Inhalt nach rätselhaft genug bezeichnet: una figura gnuda che dorme in una schanna con dua figure vestite con casamenti — solcher Art aber sind noch mehrere Inhaltsangaben. Von Filippos Schüler, dem jüngern Pesello (Pesellino) war eine kleine Madonna mit Engeln vorhanden und von ihm und seinem Lehrer gemeinsam ein S. Hieronymus und S. Franziskus zu 10 Goldgulden, ja ein Rundbild des Pesello mit der Anbetung der Könige galt 20 Goldgulden. — Große Aufmerksamkeit würden heute die Arbeiten des Domenico Veneziano erregen: ein verschließbares Täflein mit dem Bildnis einer Dame, zu 6 Goldgulden, und ganz besonders ein in Oel auf Tuch gemaltes Bild in Steinfarbe (contraffatta a marmo): eine halbnackte sitzende Gestalt mit einem Schädel in der Hand, umgeben von einer Prachteinfassung (tabernacolo), gewertet zu 10 Goldgulden. Aus dem übrigen Italien kommen nur zwei Bilder mit Namen vor, und es ist bemerkenswert daß zwar Mantegna fehlte, sein Lehrer Squarcione aber hier mit kleinen Sachen ziemlich hoch geschätzt war: einer Halbfigur (testa) des heil. Sebastian nebst anderen Figuren und Wappen, zu 10 Goldgulden, und einem Täflein in besonderm Behälter, der Darstellung der Judith mit ihrer Dienerin, zu 25 Goldgulden. Höchst merkwürdig ist sodann das fast völlige Ausbleiben des Porträtbildes (ebenso wie der Porträtbüste, siehe oben); aus der ganzen Familie wird nur das anonyme der Madonna Alfonsina, Gemahlin Pietros des jüngern, erwähnt, und aus dem Hause Mailand das der Madonna Bianca (Maria Visconti) sowie das des Herzogs Galeazzo (Maria Sforza), und letzteres war von Pietro Pollajuolo, also vermutlich bei einem Besuch des Herzogs in Florenz gemalt. Das Merkwürdigste aber war vielleicht ein frühes venetianisches Doppelporträt und zwar zweier berühmter Condottieren: eine Holztafel von dritthalb Braccien (Breite?) mit den Köpfen des Francesco Sforza

und des Gattamelata, von der Hand „Eines von Venedig," gewertet zu 10 Goldgulden.

Auf eine beabsichtigte Stiftung für ein höchst kostbares Missale beziehen sich die sechs Pergamentblätter „in foglio reale" mit Ganzbildern in Miniatur, zu 50 Goldgulden, und es steht dem Leser frei, an Attavante und alle sonstigen großen Miniatoren der Spätzeit des 15. Jahrhunderts zu denken.

Von den geringern Malereien auf Tuch, welche nur teilweise der eigentlichen Sammlung angehörten und sonst eher die Stelle von Fresken vertraten, wird besser in einem anderen Zusammenhange die Rede sein.

Wie sich nun aber dieses Sammeln mit der lebendigen Kunst verflocht, wäre nur anschaulich zu machen, wenn man Cosimos und seines Hauses weltliche und geistliche Bauten mit ihrem zum Teil noch vorhandenen, zum Teil nur in Kunden nachweisbaren Schmuck betrachten würde. Wir übergehen indes hier, was für ihn in Fresko und auf Tafeln gemalt wurde, auch jene gewiß sehr zierlichen erzählenden Bildchen (storiette), welche der von ihm beschützte Fra Filippo Lippi als Geschenk für Eugen IV. zu malen hatte; von Rogiers kleinem Altar aber ist schon oben (S. 319) die Rede gewesen. Unvermeidlich jedoch bleibt es, das Verhältnis Cosimos zur Skulptur zu erwähnen, welche sich gerade zu Anfang der Renaissance in einer nur wenig gesicherten Stellung befand und recht sehr der Gesinnung mächtiger und bestimmender Menschen bedurfte. Und nun wird man wohl sagen dürfen, daß in Cosimo mehr als in anderen Italienern jene Voraussetzung lebte: es gebe eine Pflicht, auch in der Skulptur dem Altertum nachzueifern; hiezu aber hat er sie aus freien Stücken beschäftigt, wie uns so deutlich als möglich durch einen Wissenden*) erzählt wird: „Er begünstigte besonders die Skulptoren, deren Kunst er trefflich verstand; und weil dieselbe damals etwas abnahm und die Meister wenig Bestellungen hatten, gab er dem Donatello, damit derselbe zu thun habe, den Auftrag zu den ehernen Kanzeln und den Sakristeithüren in S. Lorenzo und ließ ihm wöchentlich so viel auszahlen, daß er mit vier Lehrlingen davon bestehen konnte." Weiteres erfahren wir aus Vasari:**) in dem (soeben inventierten) Palast an der Via Larga (jetzt Riccardi), welchen Michelozzo für ihn gebaut, hatte ihm Donatello nicht bloß das Altertum nachgeahmt (Rundreliefs über dem Erdgeschoß des Hofes) oder als Zierde vernützt (antike Köpfe über den Thüren) oder durch Herstellung

*) Vespasiano Fiorentino, p. 341.
**) Vasari III, 253 fg., Vita di Donato.

wiederbelebt (ein Marsyas), sondern es hatte sich (wie schon gesagt) dort auch eine Anzahl von Madonnenreliefs des großen Meisters in Marmor und Erz gesammelt, sowie auch erzählende Reliefs (storie di marmi). — Die Florentiner hatten das Glück, an Johannes dem Täufer einen Staatsheiligen zu besitzen, der aus seiner früher vorgeschriebenen (und auf den Münzen noch lange beibehaltenen) fast greisen Asketengestalt jetzt ins jugendliche Alter und selbst in die Kindheit hinauf versetzt werden konnte, letzteres schon, weil man sich allmählich daran gewöhnte, ihn auch als Gespielen des Christuskindes dargestellt zu sehen. Sind nun die einzelnen, meist noch herben Marmorfiguren des jugendlichen Täufers — von Donatello und anderen — soweit sie nicht in Kirchen standen, noch für die Andacht und nicht vielmehr als Kunstgebilde für die Wohnung geschaffen worden? und welche davon kann Donatello für Cosimo gearbeitet haben? Jedenfalls aber entstand für letzteren der lebensgroße eherne David (Museo Nazionale), ein Markstein nicht nur des neu errungenen Könnens, sondern der künstlerischen Denkweise. Weder als Hirt noch als Krieger hätte der Heldenknabe Anspruch auf die Nacktheit gehabt, der Meister aber verlieh ihm mit derselben zugleich ein heroisch ideales Dasein, wie keiner anderen seiner Gestalten.*) Und dies zu einer Zeit, da auf den Altären sein Gegenbild, der nackte Dulder S. Sebastian eben kaum in Marmor zu leben begann, nachdem einzelne Maler allerdings schon im 14. Jahrhundert damit vorangegangen waren. Für wen anders als für Cosimo kann ferner Donatello (bald nach 1440?) die eherne Judith (Loggia de' Lanzi) geschaffen haben? Es war höchst wahrscheinlich eine Brunnengruppe und dann wohl die früheste von allen, und erwiesen ist, daß sie sich bis 1495 im Garten des Palazzo Medici befand. Es darf nicht irre machen, daß Vasari das Werk für eine Bestellung der Signorie von Florenz hält.

Nun veranlaßte Cosimo laut Vasari auch noch Andere zu Bestellungen bei Donatello (Geschichte von dem genuesischen Kaufmann und dem Bronzekopf); außerdem waltete zwischen dem Hause Martelli und dem großen Meister von selbst das eigentümliche Verhältnis, daß dieser seinen Dank für geschehene Förderung durch Skulpturen, auch solche von hohem Range abstattete.**) Was

---

*) Die Idealität liegt nicht in den Formen, denn schon zu Vasaris Zeit (III, 252) meinten die Künstler, die Figur müsse über einem lebenden Körper abgeformt sein, sondern in dem Gesamtumriß und in der Intention, den ruhig niederschauenden Sieger darzustellen. — Als der früheste marmorne S. Sebastian galt einst, kaum mit Recht, der des Matteo Civitali im Dom von Lucca.

**) Darunter die uns nur durch Abbildungen bekannte Statue des Täufers.

Staat, Zünfte, Kirchen bei Donatello und Anderen bestellten, mag auch ohne einen von Cosimo ausgegangenen Antrieb zu erklären sein und ist zum Teil schon früheren Datums; wenn aber in Florenz zuerst Privatleute bedeutende Skulpturen durch Zeitgenossen für ihre Paläste beschaffen ließen, so war es doch wohl der Vorgang des „ersten Bürgers," welcher entschied — daneben allerdings das Dasein eines so urkräftigen und allseitigen Meisters, wie Donatello war, denn an dieser Persönlichkeit hing doch geraume Zeit das allgemeine Schicksal der plastischen Kunst.

Donatello aber war es hauptsächlich, welcher laut Vasari den Cosimo auch zum Sammeln antiker Marmorwerke bewog und dieselben eigenhändig restaurierte. Die Worte Vasaris hierüber*) lauten: Ed egli fu potissima cagione che a Cosimo de Medici si destasse la volontà dell' introdurre a Fiorenza le antichità che sono ed erano in casa Medici; le quali tutte di sua mano acconciò. — Verwandte des Hauses waren um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Rom beschäftigt, figure, d. h. Statuen zu erwerben,**) und Handelsagenten der Medici werden Vollmachten dieser Art gehabt haben in der ganzen Welt des Südens.

Das Prinzipat von Cosimos Sohn, dem älteren Pietro (1464—1469), erscheint durch dessen Kränklichkeit und durch schwere politische Anfechtungen nur als eine Zwischenpause in der Ruhmesgeschichte der Medici; dann folgen die beiden Enkel Giuliano (gest. 1478) und der große Lorenzo Magnifico (gest. 1492).

Wir übergehen hier die Opfer, welche für Handschriften, zumal antiker Autoren, aufgewandt wurden, damit die noch heute so benannte Biblioteca Laurenziana zu Stande kam, wenn gleich auch schon hier die Kunst ihr Wort mitredete durch Codices mit ruhmwürdigen Miniaturen, und Lorenzo bis auf seine letzte Zeit sich hiefür bemühte. Für König Matthias Corvinus von Ungarn waren in Florenz solche Miniaturen in Arbeit bei Attavante, Gherardo***) und Anderen, und auf die Nachricht vom Tode des Königs hin (1490) kaufte Lorenzo dieselben für seine Bibliothek.

---

*) III, 264, Vita di Donato. In Betreff der Restaurationen geht Vasari gewiß viel zu weit.

**) Gaye, I, 163, 164. Es geschah u. a. durch einen Maestro Bernardo und durch einen Marmoraro Pellegrino von Viterbo, welcher sich rühmt: ogni dì mi capitano per le mani delle cose.

***) Vasari V, 62. Vita di Gherardo. Die Prachtblätter für ein Missale, s. oben S. 348, könnten hier gemeint sein.

Ueber das sonstige Sammeln und Bestellen mögen hier (in Ermangelung anderer neueren Publikationen) wenigstens einige Berichte von Hergängen folgen. Wir wissen nicht, wie vieles im seitherigen florentinischen Antikenbesitz schon sicher von Lorenzo erworben worden ist, aber einmal hört man ihn doch selber sprechen*) von einem Besuch in Rom, da er 23 Jahre alt war: „Im September 1471 wurde ich zum Gesandten nach Rom bestellt bei Anlaß der Krönung des Papstes Sixtus; man erwies mir große Ehren, und ich brachte von dort mit die beiden antiken Marmorköpfe des Augustus und des Agrippa, Geschenke des Papstes, sowie auch unsere Schale von Chalcedon**) mit Reliefs (intagliata) und viele andere Cameen, welche damals gekauft wurden, darunter auch der (andere?) Chalcedon . . . ." Vielleicht gelangten auch schon an Lorenzo die ersten gemalten Gefäße aus griechischen Gräbern; wenigstens erwarb sein wissenschaftliches Faktotum Angelo Poliziano 1491 in Venedig ein „sehr schönes und altes irdenes Gefäß aus Griechenland," drei Spannen hoch und vier breit.***) In die Mitte des römischen Nachgrabungswesens versetzt uns (1488) der unvollständige und inkorrekte Brief eines Agenten, Andrea Lotti an Lorenzo.†) Giovanni, ein Bekannter des Lotti, erfuhr und meldete ihm, daß in einem Kloster einige schöne Sachen gefunden worden seien, die man sofort hätte bekommen können, wenn der Fund nicht dem S. Pietro in Vincoli (dem Kardinal Giuliano della Rovere, späterem Julius II.) zu Ohren gekommen wäre. Dieser begab sich nämlich an Ort und Stelle und befahl, man solle die Sachen niemandem verabfolgen und auch nicht weitergraben; was gefunden sei und was er weiter würde ausgraben lassen, das gehöre ihm. Gleichwohl, auf Lottis Antrieb, ließ Giovanni — der freilich mit einem Mitwisser Halbpart machen mußte — bei Nacht weitergraben; man fand drei vorzügliche „Faunetti" auf einer marmornen „basetta," alle drei von Einer großen Schlange umwunden, nach Lottis Urteil außerordentlich schön und in den ausladenden Geberden wunderbar, so lebendig atmend, daß ihnen nichts als die wirkliche Stimme fehlte; die Mittelfigur sah man recht eigentlich hinsinken und sterben. Der Fund

*) Fabroni: Laurentii Medicei Magni vita, adnot. 30.

**) Die oben erwähnte Tazza Farnese, wie man annimmt.

***) Fabroni, l. c. adnot. 154. Auch aus Arezzo, wo man rote und schwarze antike Vasen „aus Porsennas Zeiten" fand, hatte Lorenzo vier dergleichen „zum Geschenk" erhalten, wie eine sehr merkwürdige Aussage des hier genau unterrichteten Vasari meldet (IV, 70, 71, Vita di Lazzaro Vasari). — Das so unendlich ergiebige Chiusi gehörte damals noch nicht zum florentinischen Gebiet.

†) Gaye, Carteggio I, 285.

war nun um 50 Dukaten fest zugesagt; „es würde nicht so viel ausmachen, wenn man nicht den Mitwisser stillkaufen müßte; sobald Ihr das Werk sehet, werdet Ihr finden, das Geld sei nicht schlecht ausgegeben." Ist nun ein solches Werk wirklich nach Florenz gelangt? Ja, hat Lotti, der als Augenzeuge sprechen will, die Gruppe auch in der That gesehen? In diesem Falle wäre es wohl eine kleinere Variante der Gruppe des Laokoon gewesen; sonst könnte es sich um diese selbst gehandelt haben. Sie wäre dann einstweilen wieder unter die Erde gegangen, weil etwa doch der Kardinal von S. Pietro in Vincoli seinen Bannspruch darauf behauptet hätte; achtzehn Jahre später, als Papst Julius, würde er sie dann wieder haben erscheinen lassen. — Im nämlichen Jahre mit Lotti (1488) meldet ein Agent Joannes Antonius,*) bei einem Besuch in Ostia habe er viele Marmorstatuen und Grabmäler gesehen; durch die Leute von der (mediceischen) Bank (in Rom) sende er den Kopf eines Kindes; von einem anderen jugendlichen Kopf, wohlerhalten an Nase und Ohren, heißt es, zur Schande des sogen. Sammlergewissens: „ich habe denselben stehlen lassen durch den Erzbischof Nicolini (offenbar einen in Rom weilenden florentinischen Prälaten) in Person;" dessen Bruder Francesco reise heute ab und bringe den Kopf mit.

Weiterhin hat die ganze Kunstgeschichte Ursache, sich näher umzusehen nach den Aufbewahrungsorten der in Florenz sich ansammelnden Antiken. Unter Cosimo war es, wie oben gesagt, zunächst der Hof oder Garten an der Rückseite des Palazzo Medici selbst, gegen Via Ginori, mit einer Halle gegen S. Lorenzo hin;**) der ganze Raum war voll von männlichen und weiblichen Torsi, und in der Halle fanden sich berühmte Reliefs; auch die beiden Marsyas-Bilder, das von Donatello und das von Verrocchio restaurierte standen dort. Hievon verschieden war dann (vergl. S. 340) jene spätere, berühmtere Oertlichkeit auf Piazza di S. Marco, einige hundert Schritte vom Palazzo Medici entfernt; hier, und wohl erst unter Lorenzo nahm dann — auch durch teilweise oder vollständige Uebertragung aus Palazzo Medici — die Sammlung jenen großen Umfang und Zweck an, durch welchen sie auf immer unvergeßlich geworden ist.***) Wie Vieles in dieser mediceischen Marmorwelt gegenwärtig nur als römische und selbst als mittelmäßige Wiederholung griechischer Originale gelten würde, fragen wir gar

*) Gaye, ebenda S. 286. Der Ausdruck ist nicht völlig sicher zu deuten.

**) Vasari V, 146, Vita di Verrocchio. — VII, 180, Vita di M. Albertinelli.

***) Vasari VII, 203—205, Vita di Torrigiano. — X, 346, Vita di Bugiardini. — XII, 1, Vita di Rustici. — XII, 162—165, Vita di Michel Angelo.

nicht; das Wesentliche, wonach die Renaissance dürstete, lag in diesen Skulpturen dennoch. Wiederum war es ein Garten mit Hallen und Anbauten, und dies alles, selbst die Wege des Gartens füllten sich mit „antiken und guten Skulpturen," aber auch mit Zeichnungen, Kartons und Modellen von Donatello, Brunellesco, Masaccio, Uccello, Fiesole, Filippo Lippi und anderen einheimischen und fremden Meistern, d. h. die Medici hatten sich schon bei den frühesten Künstlern der Renaissance nicht mit den vollendeten Werken begnügt, welche auf Kirchenaltäre und in die Säle der Paläste gelangten, sondern sich auch der Vorbereitungsarbeiten zu versichern gewußt. Und dies blieb nicht ohne Nachfolge: hundert Jahre später*) verstand sich bei nobili cittadini in manchen Städten das Sammeln von Kartons großer Meister völlig von selbst, und man wußte, daß seither auch Lionardo und Rafael die ihrigen oft sehr genau ausgeführt hatten. Und wie jene „Modelle" der mediceischen Sammlung, so mögen auch anderswo manche der später gesammelten Terracotten des 16. Jahrhunderts Vorarbeiten und Entwürfe wichtiger plastischer Werke und nicht bloß reduzierte Nachahmungen solcher gewesen sein.

Bei Lorenzo Magnifico aber wäre die Hauptabsicht die gewesen, die Skulptur in dieselbe Höhe zu bringen wie die (damalige florentinische) Malerei. Uns mag es jetzt bedünken, er hätte leidlich zufrieden sein können mit einem gleichzeitigen toskanischen Skulptorengeschlecht, zu welchem Leute gehörten wie Andrea della Robbia, Andrea Verrocchio, Antonio Rossellino, Antonio Pollajuolo, Mino da Fiesole, Benedetto da Majano, Matteo Civitali, Andrea Ferrucci und andere. Allein die Werke derselben hatten nun Antiken in Menge zur Seite, neben welchen sie noch als unfrei erscheinen konnten, während die gleichzeitigen Maler durch keine solche Parallele aus dem Altertum geängstigt wurden. Lorenzo hatte nun z. B. die Unbefangenheit, den gewaltigsten Freskomeister von Florenz, Domenico Ghirlandajo, einfach um solche unter seinen Schülern zu ersuchen, welche Neigung zur Skulptur hätten, und erhielt zunächst Francesco Granacci und MichelAngelo Buonarroti. Von anderen Skulptoren, welche in diesem Garten ihre Schule machten, werden ausdrücklich genannt Rustici, Torrigiano, Baccio da Montelupo und der große Andrea Sansovino, der Maler nicht zu gedenken. Den Unbemittelten gewährte Lorenzo dabei ihren Lebensunterhalt und bei tüchtigen Leistungen auch Prämien, und ungemein groß war denn auch der Wetteifer, der sich

*) Armenini, De' veri precetti della pittura, p. 100.

unter den Lehrlingen entzündete. Als Aufseher über die Kunstwerke und zugleich als Lehrer oder wenigstens als Ratgeber waltete hier ein Schüler Donatellos, der hauptsächlich in Erzarbeiten namhafte Bertoldo: — „er war alt und nicht mehr schaffensfähig, aber immerhin ein geübter und sehr namhafter Meister." Er weist z. B. dem Torrigiano einige Figuren in Freiskulptur zum Nachbilden in Thon an, MichelAngelo aber wirft sich nun gleich auf dieselbe Aufgabe und zieht damit Lorenzos Aufmerksamkeit auf sich, worauf sich dann Torrigiano mit einer bekannten Gewaltthat Luft macht. — Mit der Vertreibung der Medici 1494 zerstob einstweilen auch die Sammlung (es heißt, durch öffentliche Versteigerung) und die Schule; allein Nachwirkung und Andenken blieb, und das Eine wird man in ganz Italien gewußt haben, daß in jener einzigen Familie Reichtum und Macht sich einer Pflicht vollkommen bewußt geworden waren: nämlich Antiken und Kunstwerke überhaupt nicht bloß als eigenen Besitz, sondern als Gegenstand künstlerischen Studiums zu behandeln. Was bei anderen mächtigen Sammlern einzelnen Künstlern oder Kunstschülern gestattet wurde, war hier ausdrücklich dargeboten und gewollt.

Da nun im Folgenden das Sammeln des schon Vorhandenen und das Bestellen des Neuen fortwährend in denselben Leuten und das Ergebnis in denselben Räumen sich beisammen zu finden pflegt und eine gemeinsame Betrachtung verlangt, so mußte hier auch schon bei den Medici — abgesehen von allem Monumentalen und Kirchlichen — von den Kabinetbildern im weiteren Umfange des Wortes die Rede sein. Weiterhin ist jedoch erforderlich, zunächst den Blick auf ganz Italien und auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts überhaupt zu richten. Mehrere Phänomene treten hier in einem größeren Zusammenhang auf.

Aus der lokalen Celebrität einzelner Maler war bereits etwa ein italienischer Ruhm geworden; im 14. Jahrhundert hatte ganz ausnahmsweise Giotto einen solchen errungen, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts etwa Pisanello als Maler und Medailleur und durch seine Arbeiten von Verona und Venedig bis nach Rom. Allmählich entstand nun offenbar in reicheren Kreisen bevorzugter Städte ein vergleichendes Urteil, sowohl über die Meister des Ortes, als die des übrigen Italiens, und mit diesem Urteil gewiß auch der Wunsch, das Verschiedene und womöglich von jedem das Beste zu besitzen. Dabei wird sich wohl auch ein Vermögen der Mitteilung, des Gespräches, sogar schon der kunstlitterarischen Diskussion gebildet haben,

wenn man auch gestehen muß, daß die schriftlich erhaltenen Ansätze dazu (bei Alberti u. A.) noch recht bescheiden sind. Sobald man bei einzelnen sicher überlieferten Thatsachen auch nur die unvermeidlichen Voraussetzungen walten läßt, nehmen die Dinge eine deutliche Gestalt an; bei Entscheidungen von Behörden z. B. über Bestellungen mögen alle Sitzungsprotokolle fehlen, und doch wird niemand zweifeln, daß Gründe für und gegen einzelne Künstler geltend gemacht worden sind, und diese Gründe müssen wenigstens zum Teil künstlerischer Art gewesen sein. Die Behörde von Venedig, als es sich um die neue Ausmalung der Sala del Maggior Consiglio handelte, sah sich nicht nur an Ort und Stelle, sondern auch im übrigen Italien weit um, und was hier bei einer monumentalen Aufgabe vor sich ging, kann auch bei Privatbestellungen mehr oder weniger gegolten haben. Kunstmittelpunkte zweiten Ranges wie Mailand, Mantua, Urbino, Neapel ꝛc. fühlten sich gewiß von selbst auf Ausgleichung aus Nähe und Ferne angewiesen. Sodann brach jetzt eine Zeit an, da es möglich wurde, Malereien in der Ferne zu bestellen und kommen zu lassen, auf Verhandlungen durch Briefe und Boten hin; berühmte Maler bestanden hiebei wohl nicht schlecht, und mit sehr kostbarer flandrischer Einfuhr hatte man ja begonnen. Neben dem Fresko, welches fortwährend für Kirchen, Paläste und Landhäuser in Anspruch genommen wurde, gewann der Besteller jetzt bewegliche Malereien, deren Ort und Aufstellung er je nach Bedürfnis und Stimmung ändern konnte, Werke von sehr verschiedenem Inhalt, Maßstab und Ausführungsgrad. Mit dieser Einzelbestellung und allmählichen Erwerbung kollidierte im damaligen reichen Florenz, wie schon oben erwähnt, noch das reihenweise Einlassen von Malereien in Wandgetäfel, meist reiche, erzählende Gemälde in kleinen Figuren (sehr namhafte von Sandro Botticelli, Piero di Cosimo, Bacchiacca, Andrea del Sarto, Franciabigio ꝛc.*), wovon an Ort und Stelle jetzt kein einziges Beispiel mehr erhalten ist; vielleicht hat diese Gattung wesentlich weichen müssen vor der Wünschbarkeit, Verschiedenes in Maßstab und Behandlung von verschiedenen Meistern zu erwerben und dabei auch den glücklichen Augenblick benützen zu können. Der neu entstehende Privatgeschmack schloß offenbar ein Bündnis mit einer in starker Wandelung begriffenen Kunst; Tafelbild und Tuchbild für den reichen Besteller erhielten neben den heiligen Aufgaben oft weltliche und sehr kühne; das Nackte, jetzt in Gestalt des Mythologischen,

*) Hauptstelle: Vasari VIII, 119, Vita di Piero di Cosimo. Ueber die Bilder an Cassoni oder Truhen. Vergl. S. 311 ff.

trat in den Vordergrund der Malerei, nachdem es vorher in Gestalt des feinsten flandrischen Realismus das Entzücken Weniger gewesen war. Die Geschichte der ganzen italienischen und bald der abendländischen Malerei, welche im Privatbesitz eine neue Art von Heimat findet, schlägt hier ein neues Blatt auf. Wir müssen nun weitere Zusammenhänge gewinnen, auch indem von unserem Thema scheinbar weit abgeschweift wird.

Eine allgemeinere Thatsache, welche hier offenbar mitspielt, ist eine gewisse Abwendung vom Fresko, mitten in der Zeit der sonstigen höchsten Blüte desselben. Der Realismus des 15. Jahrhunderts mochte von Anfang an empfinden, daß das Fresko ihm nicht bis in all sein spezifisches Können, in die Virtuosität des Wirklichen hinein zu folgen vermöge; daher jene Anwendung von neuen Bindemitteln auf die Wandmalerei, welche eine allmähliche und feine Ausführung, sowie Durchsichtigkeit und selbst spiegelnden Glanz*) der Farben ermöglichten. Es wurde eine Oelmalerei (Leinöl? Nußöl?) auf die Mauer daraus; in Florenz u. a. bei Andrea del Castagno und den Pollajuolo**) und dann leider auch bei dem größten aller Florentiner, dessen Mailänder Abendmahl wesentlich deshalb untergegangen ist; — in Oberitalien schon bei Pisanello,***) dann mehr oder weniger entschieden bei den Malern der Eremitani zu Padua und des Palazzo Schifanoja zu Ferrara, sowie bei Piero della Francesca (Arezzo, S. Francesco). Ueble Ahnungen und auch wohl Erfahrungen mögen dann zu einem anderen Ausweg geführt haben: ansehnliche Bildercyklen, welche sonst gewiß der Wandmalerei wären überlassen worden, malte man jetzt auf große Holztafeln und fügte sie in die Wände ein, wobei die monumentale Kunst mit einer auf das höchste gesteigerten Tempera, zum Teil auch wohl schon mit flandrischer Technik eine außerordentliche Leuchtkraft des Kolorites erreichen konnte.†) War es

---

*) Anonimo di Morelli, ed. Frizzoni, p. 113.

**) Vasari V, 95, Vita di Ant. Pollajuolo. — Schon im Trattato des Cennini, Cap. 89 bis 93, ist es Leinöl. — L. B. Alberti, de re aedificatoria, L. VI, cap. 9: Novum inventum oleo linaceo colores quos velis inducere contra omnes aëris et coeli injurias aeternos, modo siccus et minime uliginosus sit paries ubi induca[n]tur. Weiterhin heißt es aber von dem „für Feuer und Wasser unangreifbaren Glasglanz", derselbe sei hervorgebracht cera aut fortassis albo bitumine.

***) Anonimo, p. 121.

†) Ein besonders frühes Beispiel, Schöpfungen des Filippo Lippi für den großen Cosimo, könnten schon die auf Holz gemalten bei den Breitbildern der National Gallery sein: die Verkündigung, — und die sieben beisammen sitzenden Heiligen, wahrscheinlich geschaffen zur Ausfüllung der obern Teiler von Stichbogennischen, etwa in einer Kapelle. — Später, in der Hauskapelle des Pal. Medici, begnügte sich dann Cosimo wieder mit Fresken (Benozzo

in Urbino der Herzog Federigo da Montefeltro, oder waren es seine Künstler, welche über diese Art von Ausführung entschieden?*) Jedenfalls hat Melozzo da Forli die Gruppen der sieben freien Künste und Justus von Gent (oder wer sonst) die große Reihe der Halbfiguren berühmter Dichter, Weisen und Gelehrten für Säle des Palastes auf Holztafeln gemalt. In Venedig beginnt überhaupt eine allgemeine Flucht vor dem bisher ohne Bedenken gepflegten Fresko, angeblich weil die Seeluft demselben schädlich sei, was doch von geschlossenen Räumen unmöglich gelten konnte, während man gerade an Häuserfassaden doch keine andere Malweise hatte und diese beibehalten mußte. Nun enthielt die reiche Scuola della Carità eine Anzahl großer Tafelbilder in Tempera aus verschiedenen Zeiten; die Apostel, in mehr als natürlicher Größe gemalt von Jacomello dal Fiore 1418, waren ohne Zweifel ein gewaltiges Werk, und das Marienleben, auf beiden Seiten des Hauptsaales (ohne Angabe des Meisters), ebenfalls auf Tafeln, muß einen ganzen Cyklus gebildet haben.**) Die wahrhaft entscheidende Thatsache war dann aber bekanntlich der Uebergang zum Tuchbilde und vollends die Verdrängung der Leimfarbenmalerei auf Tuch durch die Oelmalerei. Wie nun hiemit ein ganz besonderes Wollen und Vermögen in die erzählende venetianische Malerei kam, melden uns die Berichte über die großen historischen Scenen, welche die Sala del Maggior Consiglio schmückten, und die noch (jetzt meist in der Akademie) vorhandenen, zum Teil gewaltigen Tuchflächen mit den Legenden und Erlebnissen der Scuole: Kompositionen, welche man sich unmöglich in Fresko übersetzt vorstellen kann; fortan aber war Oelmalerei auf Tuch in Venedig überhaupt das Vorherrschende. — Neben den Venetianern giebt uns dann Mantegna Probleme auf, für welche wir kaum Vermutungen haben. Der Mauermalerei mit einem jener glänzenden Bindemittel gehören seine (frühen) Legenden in den Eremitani zu Padua; dem (wie es scheint) reinen Fresko die Schildereien der Camera degli Sposi zu Mantua; der leuchtkräftigsten und durchgeführtesten Temperamalerei von ganz Italien das Altarwerk von S. Zeno in Verona und das miniaturfeine Triptychon der Uffizien

---

Gozzoli: Der Zug der heiligen drei Könige). — In S. Miniato bei Florenz (Kapelle des Kardinals von Portugal) ist die jetzt dem Alessio Baldovinetti zugeschriebene Verkündigung nicht in Fresko, sondern auf Bretter gemalt, welche in die Wand eingelassen sind.

*) Laut Vespasiano Fiorentino, p. 122 wäre es der Herzog selbst gewesen: per non trovare maestri a suo modo in Italia che sapessino colorire in tavole a olio, mandò insino in Fiandra per trovare un maestro solenne e fallo venire a Urbino 2c., womit nur Justus (oder Jodocus) von Gent gemeint sein kann.

**) Anonimo, p. 237.

an. Warum aber malte er dann in Leimfarben auf Tuch Bilder, an welchen ihm doch offenbar so viel gelegen war, wie das herrliche Halbfigurenbild der Darstellung im Tempel (Museum von Berlin), die Pietà (Brera), den Parnaß und den Sieg der Tugenden (Louvre, wovon unten)? Bei dem Hauptwerk seines späteren Lebens (1485—1491), den neun mächtigen Kompositionen von Cäsars Triumph (Hamptoncourt), gemalt in Wasserfarben auf Papier, welches auf Leinwand gezogen ist, erscheint die künstlerische Absicht wie die der großartigsten Monumentalmalerei. Schwerlich aber verlangte etwa Francesco Gonzaga für den betreffenden Raum seines Palastes in Mantua bewegliche, abnehmbare Malereien; gewiß entschied eher der Meister, indem er für die reiche und genaue Durchführung die Ruhe und Muße der eigenen Werkstatt dem hurtigen Freskomalen am Orte der Bestimmung vorzog. Andere Maler im Dienste desselben Fürsten konnten dann ebenfalls die Erlaubnis erhalten, für die Wände der Villa Marmirolo Tuchflächen zu bemalen*) und beriefen sich auf Mantegna; sie sagten den Bevollmächtigten: Malereien dieser Art gerieten schöner und dauerhafter und würden schneller fertig (als Fresken nämlich), und zu letzterem Vorgeben würde sich der große Meister vielleicht doch nicht bekannt haben. — Auch die Maler des Hauses Este zu Anfang des 16. Jahrhunderts besaßen eine Anweisung oder Vollmacht dieser Art. In den Wohnräumen der Herzogin (Lucrezia Borgia), wobei zwischen einem flachgedeckten und einem gewölbten (in der sogen. Torre Marchesana des Kastells von Ferrara) unterschieden zu werden scheint, kommen im Jahre 1506 an die Decke, resp. an das Gewölbe Figurenbilder auf Tuch (tele istoriate) in Leimfarben (a guazzo) von Garofalo, Domenico Panetti, Mazzolino u. A. (vergl. Archivio storico dell' arte 1894 p. 299 bis 305. — Ob und bei welchen Malern solche Leinwand noch mit Papier überzogen zu denken ist, wie bei Mantegna im Triumph Cäsars? — Nur mit einem Wort kann hier vorläufig auch der Konkurrenz gedacht werden, welche schon im 15. Jahrhundert, und zwar ganz besonders zu Mantua und zu Ferrara, der gewirkte Teppich gegenüber von allem sonstigen Wandschmuck geltend machte.

In Florenz endlich scheiden sich die Maler beinahe wie in zwei Parteien; das ächte Fresko behält für sich zwei mächtige Heroen: Domenico Ghirlandajo und Luca Signorelli, während Andrea Verrocchio und Antonio Pollajuolo,**)

*) Gaye, I, 309, 334, 335. Auch die Malereien im Schloß Gonzaga heißen telarî.

**) Seine wenigen und übel erhaltenen Mauermalereien sind, wie gesagt, in Oel ausgeführt. — Seine Technik in der Tempera, vergl. Woermann, II, 186.

ja wir dürfen sagen, auch der junge Lionardo das Freskomalen so viel als völlig abgelehnt haben müssen, wahrscheinlich weil sie die drängende Eile nicht liebten, welche den ausführenden Freskanten verfolgt. Am ehesten bei Sandro Botticelli halten sich ächte Fresken (zumal die der sixtinischen Kapelle) und Tafel- und Tuchmalerei etwa das Gleichgewicht. — Die Betrachtung dieses ganzen Sachverhaltes mag an dieser Stelle auf den ersten Blick entbehrlich scheinen, und doch ist nichts wahrscheinlicher, als daß mit der höher und höher steigenden individuellen Ausbildung der Maler die innerste Vorliebe derselben sich nicht nur vom Fresko abwandte, sondern von aller sachlich vorgeschriebenen Malerei überhaupt, bei Einigen vielleicht sogar vom Altarbilde, während das Staffeleibild im weitesten Umfange des Wortes überhaupt die für sie wichtigere Aufgabe wurde; neben ihnen aber standen nun bereits Sammler und Besteller, welche ihrerseits dieser Empfindung entgegenkamen.

An dieser Stelle ist zunächst nochmals zum Inventar des Palazzo Medici zurückzukehren, um der zahlreichen dortigen Malereien auf Tuch zu gedenken. Panno bedeutet hier wohl ausschließlich Leinwand, die Technik und das Bindemittel — Leimfarben, Tempera, a guazzo, oder wie sonst, bleibt zu erraten; Oel würde wohl erwähnt werden, wenn es angewandt worden wäre;*) denn bei Tafelbildern wird es genannt, wo es vorkam. Eine scheinbare Schwierigkeit macht der häufig beigegebene Ausdruck panno alla franzese (sic), panno franzese, dipinto alla franzese. Daß damit nur etwas Materielles gemeint sein kann und nicht etwa Frankreich als Bezugsland der Bilder oder die Arbeit französischer Maler in Italien, geht schon aus der großen Zahl der so bezeichneten Malereien hervor, welche ohne Zweifel florentinische Schöpfungen waren. Am ehesten wird eine bestimmte Qualität der Leinwand gemeint sein, welche man aus Frankreich bezog oder nach anfänglichem Bezug aus Frankreich so weiter zu benennen gewohnt war.

Nun sind hier Perlen der Kunst, welche erweislich auf Tuch gemalt und in Lorenzos Besitz waren, unerwähnt geblieben, wie Sandros Venus auf der Flut**) und Signorellis Schule des Pan (wovon unten); von den

*) Die unseres Wissens einzige Ausnahme, das in Oel auf Tuch gemalte Bild einer allegorischen Gestalt in Steinfarbe, von Domenico Veneziano, wurde oben genannt. — Wörtlich, bei Müntz, Les collections rc. p. 84: Uno panno dipintovi una fighura a sedere in uno tabernacholo mezza nuda, con uno teschio in mano, di mano di maestro Domenico da Vinegia; colorita a olio, contraffatta a marmo, fior. 10.

**) Man wird jetzt hinzufügen dürfen das Temperabild auf Tuch in der Galerie von Chantilly, welches die Herbstgöttin darstellt, wandernd im Geleit zweier Putten.

erwähnten aber sind dann gerade die drei Herkuleskämpfe des Antonio Pollajuolo in den großen Originalausführungen untergegangen, und wir erfahren nur, daß jedes sechs Braccien ins Geviert maß, und daß sie relativ hoch gewertet waren, zusammen zu 60 Goldgulden. Auch ein Gemälde des Andreino, unter welchem der Herausgeber den Andrea del Castagno versteht, zu 15 Goldgulden, muß ein besonders geschätztes Werk gewesen sein; es maß fünf Braccien und befand sich über einer Thür des Hauptsaales; der Inhalt war die vermutlich große Figur des Johannes (unter welchem in Florenz, wenn nichts Besonderes hinzugefügt wird, immer der Täufer zu verstehen ist), und diese könnte etwas von der Mächtigkeit der Apostelgestalten von S. Apollonia gehabt haben.

Alle übrigen Tuchbilder, auch wenn ein Rahmen mit Vergoldung miterwähnt ist, sind ziemlich gering gewertet, und nun sind sie auch sämtlich, wie es scheint, untergegangen, wenigstens in keiner öffentlichen Sammlung sichtbar vorhanden, was teils aus der Hinfälligkeit der Leimfarben auf Tuch zu erklären sein wird, teils aus der späteren Unscheinbarkeit gegenüber der inzwischen so hoch vollendeten und wirksamen Oelmalerei. Nach Inhalt und Bestimmung waren es: Geschichten des S. Franziskus, von sechs Braccien Länge; ferner eigentliche Andachtsbilder: eine Madonna mit der heil. Katharina, eine Anbetung der Könige u. s. w., und wenn man die mitverzeichneten Sachen in den übrigen Residenzen, wie Careggi, Poggio a Cajano 2c., hinzunimmt: ein Einzug Christi in Jerusalem, ein Christus mit Magdalena, Köpfe des Christus und der Maria (diese auf einem Tuch von nur einem Braccio ins Geviert) u. a. m. In Poggio heißt es: acht Täflein mit Madonnen oder anderen Heiligen, drei von Holz und fünf di que' panni franzesi, per uso delle chamere, d. h. in jedes einzelne Zimmer der Leute des Gefolges oder der Familie gehörte ein Andachtsbild. Mögen dann solche kleine Sachen nur zu zwei, ja nur zu einem Goldgulden gewertet sein, so würde doch eine heutige Sammlung kaum ein Werk abweisen, welches einst in Lorenzos Nähe geduldet worden.

Ein zweites, wichtigeres Ergebnis des Inventars ist das Dasein einer untergeordneten, anonymen, *weltlichen Malerei auf Tuch*, welche ebenfalls völlig scheint untergegangen zu sein, teils Staffeleibilder beliebiger, beweglicher Art, teils mehr dekorativ verstandene Malereien, welche gewissermaßen Fresken ersetzten. Man wird es angenehmer gefunden haben, wenn diese Bilder fertig in den Palast geliefert wurden, als wenn man an aufgeschlagenen Freskantengerüsten die Geduld üben mußte. Und zwar handelt

es sich hier mehrmals, wie schon bei dem oben genannten Gemälde des Andreino, um Bilder über den Thüren, die späteren Sus-de-porte, sogar einmal über fünf Thüren eines einzigen Saales. In das Inventar wurde dies alles wohl deshalb aufgenommen, weil es unter Umständen abnehmbar und transportabel war.

Das Merkwürdigste aber und für die Kunstgeschichte überhaupt erwägenswert ist der Inhalt. Statt der Mythologie, die man auch hier erwarten würde, findet sich, daß hier ein umständliches, vorwiegend komisches Genre, daß das Tierbild, das Stilleben und die Vedute zur Welt gekommen waren. Wenn Vasari, zu dessen Zeit doch noch Manches der Art vorhanden sein mußte, dies alles so gut wie vollständig hat übersehen und beschweigen können, so hing dies an seiner vorherrschend pathetischen Ansicht von den Zielen der Kunst. Auch hier nehmen wir aus den übrigen Residenzen, besonders aus Careggi, das Bezügliche mit hinzu. Da bei so gering gewerteten Sachen den Inventarschreibern schon die dürftigste Kenntlichmachung genügte, bleibt Manches vom Inhalt zu erraten. Höheren Taxwert (10 Goldgulden) hat hier beinahe nur ein Gemälde von sechs Halbfiguren „nach der Natur," und dies könnte noch eine Zusammenstellung von Porträten namhafter Leute gewesen sein, etwa wie in dem Bilde der fünf berühmten Meister von Paolo Uccello, welches sich im Louvre befindet. Von Allegorien wird nur eine Storia della Calunnia erwähnt, in welcher der Herausgeber gewiß mit Unrecht das berühmte Gemälde des Sandro (siehe unten) zu erkennen glaubt, denn dieses ist auf Holz gemalt und seine anderweitige Provenienz ist bekannt, auch gehört es in der Ausführung zu den Juwelen der florentinischen Kunst, während hier, in einer „Ammenstube," nur geringe, vielleicht ausrangierte Tuchbilder aufgezählt sein werden; damit aber bleibt es möglich, daß die „üble Nachrede" (etwa zur Warnung für einen Gesindeaufenthalt?) mit einem volkstümlichen florentinischen Scherz abgefertigt war, ohne einen Gedanken an die so schwierige Allegorie aus Lucian. — Zwei Weiber, welche einen jungen Menschen (figliuolo) bekämpften, „samt mehreren anderen Figuren," werden schwerlich, wie der Herausgeber andeutet, das Urteil Salomos vorgestellt haben, sondern vielleicht eher die äsopische Fabel von dem Mann mit dem jungen und dem alten Weibe (drei Goldgulden). — Ein sechs Braccien langes Tuchbild, in einem Korridor angebracht, enthielt ein Gelage mehrerer Leute „und einen Brunnen und Anderes" (drei Goldgulden). — Ueber einem Gießfaß zum Händewaschen (acquajo) erblickte man zwei lachende Köpfe, und diese, zu 13 Goldgulden

gewertet, müssen doch von berühmterer Hand gewesen sein; wie denn auch anderswo jenes oben (S. 319, Anmerkung) erwähnte Panno fiandresco, ebenfalls über einem Gießfaß angebracht, wenigstens 10 Goldgulden galt; es war ein Trinkgelage, versammelt rings um eine Quaresima, vermutlich eine allegorische Figur des Fastens. — Außerdem werden erwähnt: ein Mann und ein Weib — und dann: vier Männer und drei Weiber in fröhlichem Beisammensein; ferner: zwei nackte Frauen im Bade und mehrere andere Figuren; — ein Tanz von Verliebten mit anderen Leuten, welche aus den Fenstern zuschauten, — woneben in der gleichen Reihe, wahrscheinlich als Mahnung zur Buße, ein S. Hieronymus angebracht war, als Kardinal, mit einem Totenschädel und mit vielen Büchern im Hintergrund, in prospettiva. — Der Musik wurde gehuldigt in Bildern wahrscheinlich von Halbfiguren: stark beleibte Sänger; — auch nur chantori überhaupt; — ein dicker Lautenspieler. — Außen über einer Saalthür, auf dem Treppenabsatz, sah man die Halbfigur eines Mannes mit mehreren Büchern auf dem Kopf, und ein Hecht biß ihn in den Finger, vielleicht gemäß einer damals bekannten Symbolik, — und über einer Küchenthür den Koch oder Kellermeister mit einem Fiasco, vermutlich einer jener großen Strohflaschen, im Arm, „et più altre cose." — Sehr merkwürdig lautet die Notiz über ein grün in grün, di verde terra, gemaltes Tuchbild von sechs zu drei Braccien, gewertet zu vier Goldgulden: ein Triumphbogen mit vielen Bewaffneten zu Fuß und einem Tanz von jungen Leuten und Damen „con più paese e terre," d. h. wohl: mit einer städtereichen Landschaft. — Was die Tierstücke betrifft, so könnte zwar die vorzügliche Darstellung von Tieren überhaupt im Jahrhundert des Pisanello und des Paolo Uccello nicht überraschen, allein die Zusammenstellung zu besonderen Bildern erscheint hier doch wie der denkwürdige erste Anfang einer später großen Gattung. Beisammen genannt werden: Pfauen, Fasane und andere Vögel; oder sogar: Bären, Falken, Fasane, Feldhühner, Pfauen, Füchse und andere Vögel (sic). — Ein Stillleben war das Gemälde eines Schrankes mit Büchern, dergleichen man sonst nicht in Tuchbildern, sondern in kirchlichen Intarsien dargestellt zu sehen gewohnt ist; bei der Breite von dritthalb Braccien vielleicht ein umständliches und in seiner Art reiches Werk. — Als Veduten findet man (ebenfalls vielleicht manchen Intarsien verwandt) mehrere bauliche „Perspektiven" angeführt: einen praone (Wiese? pratone?) mit „anderen Perspektiven," d. h. mit verschiedenen Gebäuden; — eine Ansicht des Signorenpalastes; und dies sind die betreffenden Tuchbilder, während zwei andere bestimmte bauliche Anblicke auf Holz

gemalt waren. — Eine Marine hat man wohl zu erkennen in dem Tuchbilde zweier Palandite (Kriegsschiffe?) und einer Nave.

Diese florentinische Malerei auf Tuch ist nun scheinbar wohl nur eine geringe Thatsache, von welcher man gerne sich wieder den höheren Kausalitäten zuwendet, und doch durfte sie mit den begleitenden Umständen an dieser Stelle nicht übergangen werden. Mit jener für uns jetzt völlig verschwundenen Genremalerei der florentinischen Frührenaissance bildete vielleicht doch eine Parallele z. B. die realistisch-poetische Darstellung des Lebens und der Empfindungsweise toskanischer Landleute, und zwar in Dichtungen des Lorenzo Magnifico und seines Kreises, auf welche wir anderswo*) aufmerksam gemacht haben.

Neben solchen anspruchsloseren Schöpfungen wird man dann emporgeführt zu einer viel höheren, weltlichen florentinischen Kunst, auf Tuch und auf Holztafeln, derjenigen der Mythologie, Allegorie und längst vergangenen Geschichte. Es wäre einladend, aber nicht sicher, die Auswahl solchen Inhaltes, die Bestellung wichtigstenteils an Lorenzo Magnifico zu knüpfen und sich ihn in beständigem Verkehr mit jenem Hauptmeister der damaligen florentinischen Malerei, mit Sandro Botticelli zu denken; hier können jedoch nur bestimmte Thatsachen angeführt werden, auch solche, welche sich nicht ausschließlich auf Florenz und auf diese Männer beziehen.

Wann und durch wen z. B. erhob sich zu freiem Bewußtsein die „Aktmalerei," welche die menschliche Gestalt — isoliert, sei es ruhig, sei es sehr stark bewegt — um ihrer eigenen Macht und Schönheit willen darstellt?**) Vielleicht wird man an einzelne große Darstellungen des heil. Sebastian anzuknüpfen haben, welche deutlich über die Verehrung des Pestheiligen hinauszugehen scheinen. Das Bild Sandros, jetzt im Berliner Museum, war wohl eine Bestellung des Lorenzo, aber als Kirchenbild (1473, wahrscheinlich für S. Maria Maggiore in Florenz) gemalt, und in seiner Strenge und Zurückhaltung begehrt es nichts anderes zu sein; dagegen wird der berühmte Antonello da Messina (Dresden) bei der Gleichgültigkeit des Ausdruckes wohl nur für ein meisterhaftes, auf alle Weise merkwürdiges und als solches (ohne Zweifel in Venedig) entstandenes Aktbild gelten können. Ganz anders Mantegna, als er in dem kleinen Bilde der Galerie von Wien vor allem und in vollem religiösem Ernst die Wirklichkeit des Leidens aussprach; von seinem

*) Kultur der Renaissance, Ende des IV. Abschnittes.

**) Wobei die Darstellungen der ersten Eltern außer allem Betracht bleiben mögen, sowohl in der Skulptur als in der Malerei.

überlebensgroßen S. Sebastian in der ehemaligen Sammlung Scarpa fehlt uns dann leider jede nähere Kunde. Sodann erscheinen die betreffenden Bilder Peruginos und seiner Schule geradezu als Kirchenbilder, ja als Teile von Anconen. Dann aber möchte der majestätische Sebastian des Liberale da Verona (Brera), welcher die Kenntnis desjenigen des Antonello vorauszusetzen scheint, wie dieser für den weltlichen Besitz entstanden sein, so edel schmerzlich auch der Ausdruck des Hauptes und so ideal der ganze Umriß wirkt, und auch das Dasein eines zweiten eigenhändigen Exemplares (Museum von Berlin, in etwas hellerer Karnation) ließe sich zu Gunsten dieser Ansicht geltend machen. Ein offenbares Aktbild ist der im Pal. Pitti dem Antonio Pollajuolo zugeschriebene Heilige, groß, vorgebeugt, auf dunkelm Grunde, nach einem Modell von auffallend heroischem Wuchs. Was soll man dann von Pollajuolos berühmtem Martyrium des Heiligen (National Gallery) denken?*) Gestiftet war die große Tafel allerdings durch die Familie Pucci auf den Altar ihrer Kapelle an der Annunziata, und vielleicht sogar infolge eines Pestgelübdes; allein wenn irgendwo der Wille der damaligen (1475) florentinischen Kunst auf bloße höchste Meisterschaft in der lebendigen Form an den Tag gelegt wurde, so ist es hier in S. Sebastian und den sechs Schergen geschehen, und im Sinne des Malers waren es lauter Akte. Für Lorenzo Magnifico aber, und diesmal doch wohl für ein rein künstlerisches Verlangen, schuf der nämliche Meister, stark in Lebensgröße, die drei schon erwähnten Kämpfe des Herkules mit Antäus, dem Löwen und der Hydra,**) und spätestens diesen wird man den Namen von Aktbildern unmöglich versagen können; dann aber war eine Gattung geschaffen, welcher noch eine weite Zukunft bestimmt sein sollte.

Auch bei Sandro Botticelli, welcher für die Medici als Hausandachtsbild jene herrliche Anbetung der Könige (Uffizien, vergl. oben S. 304/5) gemalt hatte, wäre eine Anknüpfung an das Aktbild möglich; zum Besitz des Hauses gehörte noch im 16. Jahrhundert das Bild eines Bacchus, welcher mit beiden Armen ein Faß emporhob, um es sich an den Mund zu setzen. Dann aber entstanden für Lorenzos Paläste und Villen, außer einer lebensgroßen Pallas, die berühmten großen Breitbilder, das eine auf Tuch, das andere auf Holz: die Geburt der Venus aus dem Meere (Uffizien) und

---

*) Vergl. Woermann, Geschichte der Malerei, II, 186.

**) Vergl. Vasari V, 97 und Note zu 98, Vita di Pollajuolo. — Später ließ Della Palla, der Agent Franz I., die Bilder kopieren; erhalten sind jedoch (Uffizien) nur die kleinen Wiederholungen zweier derselben.

die **Primavera** (Akademie): Mythologien, aber sehr frei im Geiste damaliger Allegorie und Dichtung umgedacht und von antiken Vorbildern kaum hie und da berührt; die irgend denkbaren Beziehungen aus der damaligen Festpoesie des mediceischen Hofes und aus dem dortigen Altertumswissen sind durch die neuere Forschung auf das Genaueste ermittelt worden.*) Von zwei anderen wichtigen Venusbildern, welche man im Inventar ebenfalls vergebens sucht, und welche erst in den letzten Jahren an ihre jetzigen Stellen gelangt sind: demjenigen im Museum von Berlin, von Sandro, und dem der Uffizien, von Lorenzo di Credi, ist sogar vermutet worden, sie möchten durch einen von Lorenzo veranlaßten Wettkampf entstanden sein. Unbekannt ist dann der Besteller zweier anderen größeren Mythologien Sandros (National Gallery), welche in Tempera auf Holz gemalt sind und vermutlich für den oberen Teil der Wände reicher Gemächer bestimmt waren; das eine: Venus im Freien lehnend mit drei Putten; dann: Venus mit dem schlummernden Mars und vier Satyrkindern, von schöner gediegener Ausführung und offenbar (trotz der jetzt ungleichen Höhe) als Gegenstücke gemalt. Eine nahe Verwandtschaft in Stimmung und Behandlung mit zwei Bildern des Piero di Cosimo läßt uns auch dieser hier gedenken, als müßten sie aus der nämlichen Umgebung stammen: es ist, in derselben National Gallery, in reicher Landschaft die Leiche der Procris, von einem Pan erkundet, — und im Museum von Berlin, wiederum Venus und der schlafende Mars mit Amor und mehreren Putten. Solche der Lebensgröße genäherte ruhige oder mäßig bewegte Scenen in Breitbildern, wie die hier genannten sind, können bereits über das einzelne Staffeleibild hinausgegangen sein und zu zweien, ja gewissermaßen als Friese zu mehreren zusammengehört haben.

Der Stil dieser **weltlich „idealen" Malerei**, um auch hievon ein Wort zu sagen, entnimmt in dem Italien des 15. Jahrhunderts seine Formen und deren Leben ebenso dem damaligen Realismus wie der Stil der kirchlichen Kunst, auch wenn z. B. materiell für antik geltende Trachten oder Scenen dargestellt wurden. Antike Gemälde besaß man nicht, und niemandem kam es in den Sinn, das, was man malte, etwa nach Maßgabe antiker Reliefs durchzukorrigieren. Die eigentlich stilistischen Anleihen aus dem Altertum beschränken sich in der Malerei z. B. fast einzig auf geschwungene Ausgänge der zarteren Gewänder. Schon in den Putten mehrerer jener obengenannten Bilder wird man nirgends ein entlehntes antikes Motiv finden.

*) Vergl. die reichhaltige Schrift von A. Warburg: Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Hamburg und Leipzig 1893.

Von Sandros Hand aber lernen wir, außer all jenen mythologischen Malereien, unschätzbarerweise noch ein Bild kennen, welches er als Geschenk an seinen Freund Fabio Segni gemalt hat, eine jener erstaunlichen Kompositionen, in welchen Meister von großer Kraft ihr ganzes Wollen und Können auf einmal wegzugeben scheinen. Es entstand die berühmte Tafel mit der Allegorie der Verleumdung aus Lucian (Uffizien), welche jetzt, vielleicht zum erstenmal seit Apelles, wieder ein Thema der Malerei wurde, und bald ein beliebtes. In der Prachthalle, welche den Hergang umgiebt, offenbart sich Sandro schon als Architekt und Skulptor, und zwar sind seine Nischenfiguren und Reliefs, bei allem Willen, eine antike Wirkung hervorzubringen, gerade so hoch merkwürdig durch die rein florentinische Erfindung. In der Allegorie selbst hat er sich allzu buchstäblich von dem optisch keineswegs günstigen Bericht bei Lucian bestimmen lassen, so daß zwei Hauptpersonen, der König und die Calumnia, von ihren Begleiterinnen erdrückt erscheinen, aber vortrefflich entwickelt ist der dahergeschleppte Jüngling und die empordeutende nackte Gestalt der Wahrheit. — Ist nun vielleicht ein spätes religiöses Bild nicht ebenfalls für einen vertrauten Gesinnungsgenossen Sandros gemalt worden? Wir meinen (in der National Gallery) jene Anbetung der Hirten, umgeben von Engeln und Dämonen, ein Werk allersubjektivster Art, geschaffen, als der Meister durch Savonarola und durch die Schicksale Italiens mystisch und apokalyptisch aufgeregt war.

Aus diesen letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts bietet die weltliche florentinische Malerei, außer den größeren mythologischen Bildern, schon der äußeren Bestimmung nach das Verschiedenste dar: erzählende kleinfigurige Gemälde zum Einlassen in Wandgetäfel; Vorderseiten von Cassoni oder Truhen (siehe oben S. 311 ff.); sodann kleine Tafeln der feinsten Ausführung, ohne Zweifel für reiche Sammler; endlich Breittafeln von figurenreicher Erzählung mit symmetrischer Architektur als Hintergrund, vielleicht hie und da als Scenen aus damaligen Tragödien zu deuten. Sichtbar wirkt Sandro überall mit hinein: von ihm rühren die beiden zierlichen Täflein mit Geschichten der Judith (Uffizien) her, und hier ist die Aufdeckung der Leiche des Holofernes mit Aufwand seiner höchsten Anstrengung hervorgebracht; als sein Werk gilt wohl mit Recht auch die (vielleicht irrig als Geschichte der Virginia erklärte) reich bewegte Breittafel der Galerie von Bergamo (Vermächtnis Morelli). Dagegen haben die Attributionen zweier solcher Breitbilder (Galerie Colonna in Rom, uns nur aus Photographien bekannt), mit dem Raub der Sabinerinnen und der darauf erfolgten Versöhnung, rasch ge-

wechselt zwischen Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo. Gemeinsam ist diesen und ähnlichen Bildern (auch denjenigen mehrerer Cassoni) die auffallende Herbeiziehung von Reitern, selbst in ganzen Gruppen, weil in Florenz das Erscheinen zu Pferde mag vornehmer Ton gewesen sein. Sandros Schüler Filippino Lippi ist repräsentiert mit einer Beklagung der auf einer Bahre liegenden Lucretia, wieder mit einem symmetrischen Bau als Hintergrund, und Bilder dieser Anlage reichen mit Franciabigio und anderen noch ansehnlich in das 16. Jahrhundert hinein. Zu den völlig miniaturmäßigen Täfelchen ist u. a. noch zu nennen Pollajuolos Daphne von Apoll eingeholt (National Gallery). Mit dieser dürftigen Aufzählung sind, wie man sieht, wenigstens einige Richtungen bezeichnet, in welchen sich florentinisches Sammlerwesen und Hausbesitz bewegten. Nochmals dürfen hier auch jene untergegangenen Genremalereien auf Tuch erwähnt werden, welche nicht bloß bei den Medici, sondern auch bei anderen Liebhabern mögen reichlich vertreten gewesen sein.

Und nun wird noch einmal zu Lorenzo Magnifico zurückzukehren sein, wegen seiner vielleicht ruhmvollsten Erwerbung. Luca Signorelli, der Meister von Cortona, war wieder nach Florenz gekommen, wo er einst unter Verrocchio wesentlich seine Lehre gemacht hatte, und malte nun für den Medici (außer einer Madonna mit zwei in Steinfarbe gegebenen Propheten) ein Tuchbild mit „einigen nackten Göttern."*) Dieses aber könnte recht wohl nichts Geringeres als die sogen. „Schule des Pan" (Museum von Berlin) gewesen sein, und in diesem Falle hätte Luca Alles überboten, was auch die Trefflichsten für die Säle Lorenzos geschaffen haben können. Da die Werke des jugendlichen Lionardo untergegangen und für unser Urteil verloren sind, bliebe einzig die Frage übrig, ob unter allen damaligen Italienern Mantegna etwas von derselben Wucht und Schönheit gemalt haben würde. Es mag eine besondere Sternenstunde am Himmel der Kunst aufgegangen sein, als der größte aller Sammler und Besteller, welcher auch ein Dichter war, mit Luca irgendwie über Gegenstand und Behandlung des Werkes eins wurde. Nicht in kleinen, sondern in nahezu lebensgroßen Figuren, auf Leinwand, entstand — nicht eine mythologische Erzählung, sondern eine (damals verständliche) Allegorie vom Reich der Töne, voll tiefsten Ernstes, antik empfunden und doch völlig modern gegeben in einem rein italienisch

---

*) Vasari VI, 141, Vita di Signorelli. — Lorenzo starb 1492, und hierin läge die einzige Zeitangabe.

gewonnenen Nackten; eine Schöpfung der vollen Ueberzeugung und Notwendigkeit, eine von jenen, in welche das Quattrocento am Glorreichsten ausgeht.

Wenden wir uns wieder zur Skulptur und insbesondere zu den Zöglingen des Gartens der Medici bei S. Marco zurück, so beginnt unleugbar mit Rustici, Andrea Sansovino, MichelAngelo und Andern das neue Jahrhundert eines durch Vereinfachung der Mittel und koncentrierten Willen mächtigen Stiles; auf Altären und über Portalen werden große Freigruppen möglich; das Grabmal der Frührenaissance erreicht seine reifste Form und erlebt dann eine völlige Umgestaltung; entschieden macht sich überall die volle Rundskulptur geltend, indem allen halbfreien, mit der Wand zusammenhängenden Bildungen nach Kräften der Abschied gegeben wird. Nur zaghaft und vereinzelt aber meldet sich für selbständige Marmorwerke außerhalb des Hauses Medici der Sammler, und es bedurfte in der That eines Entschlusses um — unabhängig vom Heiligtum und vom Begräbnis — größere Statuen zu verlangen bloß um ihres Lebens und ihrer Schönheit willen, während man die Antiken schon daneben hatte. Wären viele von den letztern unverletzt, wenigstens in den Hauptteilen, vorhanden gewesen, wer weiß, ob sich überhaupt jemand zu freien, profanen Bestellungen aufgeschwungen hätte. Die Porträtbüste wurde noch durch das Familiengefühl postuliert, das freie Gebilde nicht mehr, und nun hängt in dieser Beziehung fast alles an der Bestellung einiger Jugendwerke des MichelAngelo. Noch für Lorenzo entstand nach Eingebung des Poliziano das Relief des Centaurenkampfes, dann zweifellos für das Haus Filippo Strozzi (d. h. wohl für den berühmten Palast) ein später in Frankreich verschwundener überlebensgroßer Herkules, ferner nach der Vertreibung der Medici für das Haupt der in Florenz gebliebenen Nebenlinie, Lorenzo di Pierfrancesco, ein jugendlicher Johannes der Täufer (wahrscheinlich die berühmte Statue in Berlin). Beim schlafenden Amor, dem wir wieder begegnen werden, sind Entstehung und nächste Schicksale in ein Gewirr von Sagen gehüllt; sicher ist dann wieder, daß Michel Angelo in Rom für den Kardinal von San Giorgio (Rafael Riario) 1496 eine lebensgroße Marmorstatue und für den Römer Jacopo Galli den bekannten Bacchus schuf, sowie noch einen Amor. (Ob man letzteren in dem sogen. Apoll des South Kensington Museums zu erkennen habe, ist streitig.) In keinem dieser Fälle, den ersten ausgenommen, weiß man, wie sich Künstler

und Besitzer über den Gegenstand vertragen hatten. Die Sache war in ihren Anfängen und blieb schon wegen des Aufwandes selten. Die eigentlichen Sammler für das profane, ideale Marmorgebilde haben sich auch in der Folge nicht einfinden wollen, und selbst Jacopo Sansovino mit seinem Bacchus hat hier bei aller Bewunderung des Werkes nicht durchdringen können. Soll man ihm etwa auch die glänzende Gestalt des Jason im South Kensington Museum zuschreiben? Eine große Konkurrenz bildeten bald schon — wenigstens in Rom — die restaurierten Antiken (von welchen am Ende dieser Schrift) und noch mehr wohl die um niedrigen Preis beschaffte, wesentlich dekorativ wirkende Skulptur der Gärten, auch wohl der reicheren Fontainen. — Umsonst frägt man nach einer großen klassischen Marmor-Venus der goldenen Zeit.

Ein allgemeiner italienischer Thatbestand war jene weit verbreitete Liebe zur Skulptur dennoch; das Sammeln von Antiken aber war zu sehr an besondere Glücksfälle und vorherrschend an Funde in Rom geknüpft. Da entstand, sehr wesentlich als Ersatz für das so schwer oder überhaupt nicht zu erreichende plastische Altertum die mittlere und kleine Bronze der Renaissance, jetzt losgelöst von der Goldschmiedekunst, und (neben den kirchlichen Werken in Erzguß) als eigene Schöpfung. Es muß derselben hier in Uebersicht gedacht werden, bevor von weiteren Sammlern die Rede sein kann; denn solchen gehört diese ganze Gattung ausschließlich.

Den nächsten Anlaß gaben ohne Zweifel kleinere antike Bronzesachen verschiedener Art, vom fragmentierten Zierrat bis zum Götterbildchen, welche allmählich, auch außerhalb Roms, in großer Anzahl mögen gefunden worden sein. Und nun trifft man durcheinander auf unmittelbare Nachahmungen nach alten Erzsachen (hie und da verfertigt mit dem Willen der Täuschung), auf bronzene Kleinbilder nach antiken Marmorwerken, hauptsächlich aber auf eine Fülle freier Erfindungen im Erz, samt Figurinen und Kleingruppen in gebrannter Erde, welche Vorarbeiten oder Nebenarbeiten derselben gewesen sein können;*) endlich auf Abgüsse in verschiedenen Stoffen, durch welche Sammler und auch wohl schon Kunsthändler ihren Besitz nach Kräften ausglichen. In den heutigen Sammlungen aber, wo für dies alles sehr ansehnliche Opfer gebracht werden, hat der kunstwissenschaftliche Wille diesen Werken auch noch beigesellt, was die Renaissance noch nicht sammelte, son-

*) Wir übergehen hier natürlich dasjenige, was nicht für Ausführung im Kleinen, sondern deutlich als kleinere Skizze für Ausführung im Großen, zum Teil von Meistern ersten Ranges geschaffen worden und hie und da in Terracotta vorhanden ist.

dern zu eigenem Gebrauche aus Erz edel bildete und besaß, bis zum Handleuchter, zum Schreibzeug und Räuchergefäß.*)

Es wird nie mehr zu ermitteln sein, welche eherne Statuette oder Kleingruppe zuerst auf rein künstlerischen Wunsch eines Bestellers hin entstanden ist, und man wird der Sache auf anderem Wege entgegenkommen müssen. Künstler konnten bei Anlaß kirchlicher Erzarbeiten (Pforten des Ghiberti, Taufbecken von Siena, Hochaltar des Santo in Padua u. s. w.) auf Proben der Komposition und des Gusses kleinerer Figuren geraten, welche sich in ihrer Werkstatt und dann etwa in ihrem Nachlaß vorfanden. Die „zwei nackten Figuren von Metall" schon im Erbe des Quercia könnten solche Kleinbronzen gewesen sein,**) und ebenso eine Generation später (1471) der kleine Genius (Spiritello) von Erz und — als Abguß — der Ignudo von Blei, welche in einem sienesischen Prozeß vorkommen; das fast zufällig Entstandene kann dann den Begehr geweckt haben. Bei Donatello und seiner unabläßigen Arbeit in allen Stoffen, Techniken und Größen ist auch die Kleinbronze gewiß nicht auf die reliefierte Schale des Hauses Martelli (Abguß u. a. im South Kensington Museum) und auf das „sehr schöne, ja wunderbare Krucifix" beschränkt geblieben, welches später Herzog Cosimo in seinem Studio d. h. unter Kunstsachen kleinern Maßstabes besaß;***) auch war sein späterer Hauptgehilfe Bertoldo ganz besonders namhaft†) für „viele Erzgüsse von Schlachten (Reliefs) und manche andere kleine Sachen," und man kannte von ihm — wenngleich nur von einem Schüler gegossen — eine fußhohe Bronzegruppe des Bellerophon, welcher den Pegasus bändigte.††)

Die Inventare der mediceischen Sammlung des 15. Jahrhunderts scheiden hier das Antike nicht aus, geben der Phantasie nur zu erraten und nennen mit Ausnahme eines ehernen Centauren des Bertoldo keinen Künstlernamen; denn daß eine kleine Reiterfigur eine Nachbildung des römischen Marc Aurel und ein Geschenk des Antonio Filarete von Pietro Medici (1465) gewesen sei, ist nur Vermutung des Herausgebers.†††) Unter den kleinen Figurinen finden sich mehrere Ignudi: ein Herkules den Antäus würgend,

*) Eine sehr vollständige Aufzählung und Charakteristik dieser Aufgaben s. bei Bode: Die italienische Plastik (Handbücher der kgl. Museen) S. 121.

**) Milanesi, Documenti II, 189, 347.

***) Vasari III, 261 ff., Vita di Donato.

†) Vasari XII, 162, Vita di Michel Angelo.

††) Anonimo ꝛc., ed. Frizzoni, p. 39.

†††) E. Müntz, Les Collections des Médicis, p. 86.

ein teilweise drapierter Ignudo, auch drei bronzene Köpfchen; aber auch die sonst seltenen größern Kleinbronzen bis zu einem Braccio Höhe fehlten nicht, und ein namhaftes Stück (zu 6 Goldgulden gewertet) war jedenfalls der „Ignudo della paura;“ ein anderer Ignudo galt 10 Goldgulden; eine Imperatorenstatuette und doch vielleicht modern war der Nackte mit der goldenen Kugel auf der Hand; ein anderer (zu 6 Goldgulden) hatte in den Händen einen Fisch und eine Schlange und sollte vielleicht den Neptun vorstellen. Ein köstliches Werk der Renaissance war wohl jedenfalls das nicht in Florenz, sondern in Poggio a Cajano aufbewahrte „große und schöne“ Räuchergefäß von Messing con un fantaccino in bronzo, d. h. wohl mit einer Bekrönungsfigur, welche einen kleinen Soldaten (fante) darstellte. Wieder aber im Palast von Florenz prangte über einem Kamin dasjenige Relief einer Reiterschlacht des eben genannten Bertoldo, welches sich heute im Museo Nazionale befindet. Von kleinen Gebilden in Marmor wird erwähnt ein stehender, auf einen Stab lehnender Ignudo, sowie eine sitzende Figuretta, und diese war sehr hoch, zu 13 Goldgulden gewertet. — Diese Angaben, dürftig wie sie sind, deuten wenigstens auf einen viel größern Zusammenhang hin.

Wer will dann vollends die allgemeine Anregung näher ausrechnen, die von Donatellos Aufenthalt in Oberitalien (1444—1453) ausging, als er in Padua neben dem großen Reiterbild des Gattamelata jenen ehernen Hochaltar des Santo schuf, welcher so vorwiegend aus Kleinskulptur bestand?*) Ob damals Padua mehr die Stadt des Donatello oder die des Squarcione (vergl. S. 333) gewesen ist, mag noch heute streitig sein; genug daß alle Arbeit in Kleinbronze überhaupt fortan dort ihre wichtigste Stätte fand. Aus dieser Umgebung, bis tief in das 16. Jahrhundert (da Florenz wieder das Uebergewicht erhielt) stammen wohl insbesondere die meisten ehernen Statuetten samt den betreffenden Nebenarbeiten in Terracotta, welche noch erhalten sind, und vollends diejenigen, welche einst der Anonimo bei den Sammlern von Padua und Venedig sah. Bei Anlaß der Sammlung des Andrea Odoni heißt es:**) le molte figuritte di bronzo sono moderne de' man di diversi maestri. Zufällig wissen wir durch das Bildnis von der Hand des Lorenzo

*) Die Bestandteile nach ihrer seitherigen Zerstreuung in der Kirche aufgezählt in der Anmerkung zu Vasari III, 256, Vita di Donato. In neuester Zeit hat man wieder ihre Zusammenstellung versucht.

**) p. 160. — Bei Anlaß der Sammlung Mantoa Benavides fügt er fast denselben Worten noch hinzu: e vengono dall' antichità, d. h. es seien Nachbildungen antiker Motive. Anderes p. 70, 74, 75 2c. — Man beachte, wie in der Studierstube des heil. Hieronymus bei

Lotto (Hamptoncourt), wie sich der glückliche Sammler inmitten seiner antiken und modernen Skulpturen ausnahm, und erfahren aus dem Anonimo (p. 155 ff.) wie sich diese Schätze noch mit vorzüglichen Gemälden und mit Naturraritäten vertrugen. — Neben Donatellos paduanischem Schüler Vellano käme schon Mantegna an die Spitze der dortigen Reihe, wenn der kleine Bacchus noch vorhanden wäre, welchen, hundert Jahre später, Annibale Caro in verstümmeltem Zustande kannte,*) und aus der Mitte des 15. Jahrhunderts giebt es bereits von einer paduanischen Werkstatt einen „Dornauszieher" in Terracotta (Museum von Berlin). Um die Wende der Jahrhunderte war dann Riccio, der Schöpfer des herrlichen, überreichen Kandelabers im Santo zu Padua, auch der Urheber wichtiger kleiner Bronzen; von der schreitenden nackten Gestalt mit dem Gefäß auf der Schulter, welche der Anonimo (p. 68) sah, giebt wohl der eherne Urnenträger des Berliner Museums einen nahen Begriff, wenn es nicht ein und dasselbe Werk ist; aus Riccios Werkstatt stammt (ebenda) die zierliche kleine eherne Reiterfigur. Vom ältern Mosca, unter dem Namen Zoan Maria, erwähnt der Anonimo (p. 74), außer zwei Reliefskizzen, als Werke in Terracotta (wahrscheinlich Vorarbeiten von Kleinbronzen) einen ausgestreckten Satyr, eine aus dem Mantel (Schleier?) vortretende Venus, und eine stehende nackte Gestalt auf eine Tafel (für eine Inschrift?) gestützt. Von einem ungenannten Meister besaß (ebenda p. 62) Pietro Bembo das gewiß anmutige Gebilde einer ehernen Kanephore als Leuchter: eine auf das Knie geneigte Dienerin mit einem Korb auf dem Haupt, in welchen man die Kerze steckte.

Von dem ganzen, heute in öffentlichem und Privatbesitz über Europa zerstreuten Vorrat dieser hauptsächlich paduanischen und florentinischen Statuetten und Gruppen möchte es wohl noch lange Zeit keine stilistische Uebersicht geben. Dem Gegenstand nach sind es die Götter des Altertums, die mächtigen, Jupiter, Herkules, wie die jugendlichen, Apollo, Merkur und vor allem Venus, oft dem Altertum nachgeahmt, oft aber auch in ganz originaler Stellung und Geberde; dann die Gestalten des bacchischen Kreises, ferner ideale Genrefiguren, Putten und Tiere, letztere öfter sehr vorzüglich. Zur Zeit einer einseitigen Schätzung des Altertums waren diese Werke noch wenig gesucht, ja als bloße Imitationen gering geachtet; dies hat sich jedoch in unserm Jahrhundert so weit

---

Carpaccio (Venedig, Scuola di S. Giorgio de' Schiavoni) auf einem Wandsims aufgestellte Kleinbronzen mit antiken Vasen abwechseln; daneben, durch eine offene Thür, der Blick in ein Nebenstübchen mite inem Tisch, einem zierlichen Bücherpult u. s. w. fast in flandrischer Weise.

*) Lettere pittoriche, V, 93.

geändert, daß die Redeweise, es sei nur Renaissance, völlig verstummt ist; auf hochgesteigerte Liebhaberpreise hin hat in Italien eine massenhafte Fälschung Platz gegriffen, welche Metall und Patina der Renaissance auf das Täuschendste hervorzubringen weiß.

In jener großen Zeit aber bekannte sich der sammelnde Italiener bei den Bronzefigurinen als vorzüglich ergriffen vom Motiv, d. h. vom Zusammenklang eines lebendigen Momentes mit der Schönheit des Umrisses von allen Seiten, woneben die Vollendung und Lieblichkeit des Einzelnen ja erst in zweiter Linie, nur wie von ferne in Betracht kommen konnte. Dies ist ein hohes Zeugnis seines Sinnes für das Wesentliche in der Plastik; zugleich aber beweisen diese Bronzewerke — wie die, von welchen nun noch weiter die Rede sein soll — wiederum jene allgemeine italienische Ueberzeugung von der Würde der Plastik überhaupt und stehen damit hoch über allen bloßen Nippsachen. Es offenbart sich darin ein persönlicher freier Wille im Gebiet des Schönen und zugleich des Nationalen, denn auch hier will man einen Ruhm von Altitalien erneuern. Auch bei beschränkten Mitteln und Räumlichkeiten war ein Kunstbesitz möglich, der all diesen Gefühlen Genüge that.

Noch wichtiger jedoch und von viel weiterer Wirkung war das Kleinrelief in seinen verschiedenen Gattungen; nicht geringen Teils ebenfalls Ausstrahlung des paduanischen Kunstgeistes. Die hier so leichte Verbreitung der Werke durch Abgüsse entsprach nicht bloß dem vorhandenen plastischen Verlangen, sondern weckte dasselbe gewiß in den weitesten Kreisen, nicht zu reden von der häufigen Versendung nach den Ländern diesseits der Alpen. Das Kleinrelief kann schon an sich volkstümlicher sein als die Figurine, denn die Teilnahme heftet sich nun einmal leichter an eine gestaltenreiche, besonders an eine erzählende Darstellung als an eine einzelne Freifigur. Es gehört auch nicht mehr dem Sammler allein, sondern tritt oft und gerne in den Dienst der Andacht und gedeiht auch zum Schmuck von Geräten; welches aber auch diese Einzelbestimmungen sein mochten — als Abguß kommt es doch auch in die Hände des Sammlers, wenn sein Kunstwert dies wünschbar macht, und auch Nachgüsse zweiter und dritter Hand, vom Erz bis zum Gips, kann man noch willkommen geheißen haben.

Der Sammelname, unter welchem man gegenwärtig diese Werke zu vereinigen pflegt, ist der von Placchetten. Von welchem Maßstab an man rechnen, ob man das etwa spannengroße Relief noch hinzuzählen will, mag auf sich beruhen. Die Formate sind sehr verschieden, doch herrscht das länglich quadratische vor; Rundformate sind von Medaillonsreversen nicht

immer zu unterscheiden. Manche Plachette mag als einzelne Fläche an einem Ganzen, einem Schreibzeug, einer Lampe, einer Kassette, einer Waffe, auch als Agraffe u. dergl. gedient haben, die meisten und wichtigsten aber werden doch als besondere Arbeiten und für das allgemeine plastische Verlangen geschaffen worden sein. Wenn es nun irgend eine Gattung giebt, welche gebieterisch den idealen Stil fordert und dessen Verständnis beim Beschauer und Erwerber voraussetzt, den realistischen aber kaum verträgt, so ist dies das Kleinrelief. Selbst dem allgemeinen Schicksal des italienischen Reliefs seit Ghiberti, nämlich der malerischen Komposition, hat es sich öfter nach Kräften zu entziehen und eine wahrhaft plastische Oekonomie inne zu halten gesucht. Zunächst trat der Guß des Bronzetäfelchens an die Stelle des gemalten Bildes für die Andacht, und nun konnten herrliche Madonnen — meist unter 10 cm Höhe — erzählende Passionsscenen und Legenden etwa als Abgüsse (in Blei ꝛc.) auch bis in die Hütte des Armen dringen, während für vornehmen Besitz auch einzelne Exemplare in Silber gegossen, eherne vergoldet wurden. Eine besondere Aufgabe, die Pax oder Kußtafel, welche bei der hohen Messe herumging, ist vorwiegend als reliefierter Bronzeguß (mehr als in Niello und Email) auf unsere Zeit gekommen. Daneben aber sind in reicher Fülle vorhanden die Plachetten mit Götterscenen aller Art, besonders Herkulesthaten; friesartige Züge oder auch Kämpfe göttlicher Wasserwesen, Nereidenreigen, Genossen des Bacchus; dann aus dem idealen Menschenleben kriegerische und gymnastische Kämpfe, Jagden, Ceremonien, Trionfi, und aus der damals weitherrschenden Allegorik Darstellungen, welche man in ihrer absichtlichen Erfindung selten deuten kann und oft eher aus einem künstlerischen Traumleben erklären möchte. Einiges ist erweislich Nachahmung antiker Gemmen. Merkwürdigerweise haben sich, als zu Anfang des 16. Jahrhunderts diese Kunstgattung in Padua bei Riccio und seiner Umgebung ihren Höhestand erreichte, sehr ausgezeichnete Meister durch Pseudonyme unkenntlich zu machen gesucht, und ihr Zweck ist erreicht geblieben bis auf den heutigen Tag. So Ulocrino und Moderno, welcher sich vielleicht mit Hochgefühl so nannte, weil er um sich herum immer nur die Antiken mußte rühmen hören; von ihm stammt die herrliche Tafel mit der Geißelung Christi, deren Silberexemplar sich in Wien befindet (Abgüsse überall).

Wie gering würde doch gegenwärtig Bedürfnis und Begehr nach solchen Arbeiten sein, und wie wenig hat die heutige Kunst zu befürchten, daß man ihr damit lästig falle.

Von einer weitern, höchst wichtigen Gattung des ehernen Kleinreliefs, von den italienischen Schaumünzen hat deren hochverdienter Geschichtschreiber*) geäußert, dieselben seien, gleich allen Kunstwerken, um ihrer selbst willen gemacht worden, worüber sogleich weiter zu reden sein wird; jedenfalls sind sie von frühe an bis heute, wie alle Kleinskulptur, ein Gegenstand eifrigen Sammelns gewesen und geblieben bis in geringe Abgüsse hinein. Noch mehr als die Placchetten haben sie längst eine historische und kunsthistorische Reihe gebildet.

Münzprägestätten wie die von Venedig hatten hie und da schon im 14. Jahrhundert beiläufig auch Jetons (Spielpfennige) mit gut nachgeahmten antiken Köpfen geliefert, und für die letzten Fürsten von Padua aus dem Hause Carrara wurden sogar außer den Münzen eigentliche Schaustücke geprägt mit ihren sehr schön und frei gegebenen Bildnisköpfen. Allein das schwierige und sehr teure Schneiden eiserner Prägestempel konnte nicht die Technik der Schaumünze bleiben, als letztere (seit etwa 1430 mit Pisanello) eine ganz neue Bedeutung annahm und eine neue Art von Verbreitung verlangte: mit dem Guß jedoch an Stelle der Prägung**) trat sie in die Reihe aller andern Bronzegüsse und zog jetzt auch eine Anzahl höchst bedeutender Meister in ihren Dienst, welche sich mit dem Stempelschneiden wenigstens damals nicht befaßt haben würden, in dem weichen Modellierstoff aber (Wachs oder Thon), welcher dem Guß voranging, sich frei und leicht ergehen konnten. Der Guß geschah für einzelne Exemplare auch in Gold, und andrerseits schon bei Pisanello***) auch in Blei; aber selbst hier verlangte jedes einzelne Stück noch eine ernste Nacharbeit, die des Ciselierens. Der Maßstab geht etwa von der halben bis zur ganzen Handbreite. Seit dem altrömischen aes grave hatte Italien keinen ähnlichen Anblick gehabt.

Die Vorderseite enthält fast ohne Ausnahme ein Bildnis in Profil, meist nach links, nur sehr selten in Dreiviertelansicht; es entstehen damals keine Denkmünzen auf bloße Ereignisse an sich oder gar auf bloße Tendenzen, Wünsche und Gefühle. Das Vorbild dieser Köpfe sind, obwohl nur sehr im allgemeinen, diejenigen antiker Münzen, ihre gleichzeitige Parallele aber die vielen idealen und historischen Köpfe, welche die Frührenaissance als Marmor-

*) J. Friedländer, Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts, 1430—1530, Berlin 1880 ff.

**) Die nunmehrige Technik, vergl. Friedländer a. a. O., S. 3.

***) B. Facius, de viris illustribus, p. 48. — Goldmedaillen insbesondere wurden u. a. als Schmuck an den Baretten getragen. S. unten.

medaillons in Friesen- und Bogenfüllungen, an der Certosa von Pavia sogar im Sockel anbrachte. Die ganze Kraft des Individuellen, deren das 15. Jahrhundert fähig war, ist in den vorzüglichsten dieser Arbeiten mit einer wahren unbekümmerten Größe der Auffassung verbunden. Die Reverse gehören bisweilen zum Trefflichsten, was ächte Reliefkomposition an sich und insbesondere im Rund geleistet hat; anderes freilich ist, selbst bei vorzüglicher Ausführung, dem malerischen Stil verfallen, welcher statt weniger Figuren Eines Maßstabes und Eines Raumes eine Menge Gestalten in verschiedener Größe und Entfernung auftreten läßt. Dem Inhalt nach bieten die Reverse natürlich nichts als Beziehungen auf diejenigen, welchen die Schaustücke gewidmet sind: Thaten, zumal im Kriege, schwer deutsame Allegorien, auch bloße Embleme (Tiere und selbst leblose Gegenstände), endlich Ansichten von Bauten. Die Schaumünze war in der ruhmlustigen Frührenaissance eine Art Scheidemünze des Ruhmes und neben allen Denkmälern großen Maßstabes das bewegliche Denkmal; daß sie den Sammlern anheimfiel, wurde schon gesagt; daß sie eine Kunstsitte wurde, die sich über Europa verbreitete, versteht sich von selbst; wem aber gehörte sie ursprünglich?

Vor allem verewigt sie im Grunde den Meister, der sie geschaffen hat; so häufig und so leserlich haben die Künstler schon seit Pisanello sonst nirgends ihre Namen auf ihren Werken angebracht, und überdies sind eine beträchtliche Anzahl dieser Stücke, Porträt und Revers, dem Künstler selbst geweiht (schon von Pisanello zwei) und konnten dessen Ruhm und Gesichtszüge leicht und sicher durch Italien tragen. Sonst sind es vorzüglich die Fürsten und die Mächtigen, welche diese Verewigung verlangt und bezahlt haben werden, und die Medailleurs wurden wohl von Hofe zu Hofe gerufen. Die Dogen von Venedig scheinen gerne die Schaumünze in Anspruch genommen zu haben, schon weil sie auf den geprägten Münzen der Republik ihr Bildnis nicht anbringen durften. Der furchtbar ruhmgierige Sultan Mohammed II., welcher von dieser Gattung des Verherrlichens gehört haben mußte und sich die Leute dazu kommen ließ, ist mindestens durch drei große Schaumünzen repräsentiert, darunter eine von Gentile Bellini. Die Päpste als Herrscher ohne Dynastie, deren jeder selbst für sein Gedächtnis bei den Menschen sorgen mußte, sind namentlich seit Paul II. um Schaumünzen bemüht gewesen,*)

*) Etwas Anderes sind große geprägte päpstliche Goldmünzen, wie z. B.: die Dreidukatenstücke Nicolaus V. zum Andenken an das Jubiläum von 1450, die sogenannte Jubilei (Muratori, Scriptores, III, II, Col. 1005, vitae Paparum) — oder vollends das Goldtalentum Pauls II., geprägt auf den Friedensschluß von 1468, im Werte von 20 Dukaten (Marin

mögen auch einige der letztern erst im 16. Jahrhundert zum Ruhme früherer Päpste nachgearbeitet sein. (Schon Lorenzo Magnifico ließ Schaumünzen schaffen auf seinen Großvater Cosimo, und Lodovico Moro auf seinen Vater Francesco Sforza, wenn man will lauter numismata restituta.) Anläßlich der großen Herrn wird auch noch eines besondern Zweckes gedacht: bei Grundsteinlegungen wurden ihre Schaumünzen in die Unterbauten und zwar an mehreren Stellen geborgen, wo sie sich bei Bauveränderungen in neuerer Zeit auch wieder vorgefunden haben. Ueber die Empfindung, welche hier zu Grunde lag, wird man verschiedener Ansicht sein können; bei Paul II. erschien dies Beginnen seinem feindseligen Biographen*) fast als ein heidnisches. — Für die Reverse, zumal für die oft absichtlich unergründlichen Allegorien nahmen die Mächtigen meist wohl gelehrten Beirat in Anspruch, und noch ist der spanisch abgefaßte Brief der Lucrezia Borgia an Pietro Bembo**) erhalten, welch letzterer für Bild und Inschrift einer Schaumünze sorgen mußte.

Nehmen wir weiter an, daß die Künstler bisweilen gute Gründe haben mochten, auch die Umgebung von Mächtigen zu verherrlichen, wie z. B. außer König Alfonso von Aragon auch dessen Minister Davalos, daß Meister Pomedello in der venetianischen Unterthanenstadt Verona einem dortigen „Prätor" und einem „Präfectus" Schaumünzen zu widmen zweckmäßig finden konnte, so bleibt in den meisten Fällen doch die Frage offen, ob und wann der Künstler selbst aus eigenem Antrieb, im Sinne eines Geschäftes die Arbeit unternahm. Wie weit z. B. die so ruhmsüchtigen, stets von Reiterstatuen träumenden Condottieren, von welchen es treffliche Schaumünzen giebt, den Meistern entgegenkamen durch eigentliche Bestellung, ist gleichwohl ungewiß. Es gab vielleicht eine Zwischenzeit, da die Künstler darüber entschieden, ob Jemandes Celebrität groß genug sei, um eine Schaumünze zu lohnen, und dann können sie dieselbe auf eigene Gefahr, auf den Verkauf hin unternommen haben. Oder sind Verehrer der Betreffenden, in neuerer Zeit würde man sagen durch Subskription, dazwischen getreten? Diese Frage

---

Sanudo, bei Muratori XXII, Col. 1185). Auch das große dünne Flachmedaillon mit der Himmelsglorie und dem Konsistorium (d'Agincourt, Sculptur, Tafel 44), nur noch in Bronze vorhanden, könnte, in Gold geprägt, in diese Reihe gehört haben.

*) Platina, Vitae pontificum, p. 320. — Die prächtigen Stücke, welche noch unter Herzog Alessandro Medici in die Fundamente der Fortezza da basso zu Florenz gelegt wurden, erwähnt Vasari XII, 80, Vita di Francesco Salviati.

**) Samt der deutschen Erläuterung, bei Friedländer, a. a. O., S. 166.

mag offen bleiben in Betreff der meisten Humanisten, dieser Poeten, Literaten, Professoren, Sekretäre u. s. w., von welchen es Schaumünzen giebt; für Vittorino da Feltre, als ihn Pisanello darstellte, könnte etwa der Gonzaga gesorgt haben, in dessen Dienst Vittorino lebte; später erhielten die hochberühmten Hausgenossen der Medici, Marsilio Ficino und Angelo Poliziano vielleicht sogar ohne Fürsorge des Lorenzo Magnifico ihre Schaumünzen. Und auch für die längst dahingeschiedenen Gewaltigen des 14. Jahrhunderts, Dante und Boccaccio, durfte bei der allgemeinen Verehrung für deren Namen ein Künstler die Arbeit gerne wagen. Aerzte aber sind schon bei Lebzeiten immer leicht zu Porträten gelangt, durch wessen Veranstaltung es auch sein mochte, und Bischöfe und andere hohe Geistliche können durch ihren sonstigen Verkehr mit Künstlern auch der Schaumünze teilhaftig geworden sein. Wie aber auch eine bloße soziale Geltung des Augenblickes entscheiden konnte, beweisen Schaumünzen auf mehrere Musiker, welche namentlich die große Welt von Venedig entzückt zu haben scheinen, und letztere wird wohl die Medaillen gekauft haben — hoffentlich aber auch diejenigen auf die ruhmvollen Brüder Gentile und Giovanni Bellini. Man muß immer mit einer Zeit rechnen, da es sonst (bei so viel als gänzlicher Ermangelung des Kupferstiches) noch gar keine andere Verbreitung des Bildnisses bekannter und berühmter Leute gab, während doch deren Namen weiter und lauter tönten als in anderen Ländern. — Bei der Zunahme des Sammelns und des Geschmackes an diesen Dingen mag dann auch anspruchlosen Menschen das einfache Bestellen leicht geworden sein; man erreichte damit ein monumentales Bildnis, welches weit unter Verwandten und Freunden verschenkt werden konnte. Venetianische und andere Nobili, auch ihre Damen erscheinen auf Schaumünzen, außerdem aber auch sonst unbekannte Persönlichkeiten; auch werden Verstorbene, wahrscheinlich nur für den Kreis der Familie, auf diese Weise geehrt. Sogar der Dilettant fehlt nicht: Giulio della Torre, welcher die Glieder seines Hauses und mehrere Freunde in tüchtigen Arbeiten verewigt hat.

Noch ist einer höchst eigentümlichen Nebengattung der Medaglia zu gedenken, welche vom Ende des 15. Jahrhunderts bis etwa um 1530 Mode war. Die Prachtliebe des späteren Mittelalters häufte Edelsteine und anderen Schmuck ganz besonders gerne auf die Kopfbedeckung, und der Hut Karls des Kühnen z. B. war reihenweise mit Juwelen mehrfach umzogen. In Italien und bald darauf im übrigen Europa kam nun die Sitte auf, an der unteren, etwas aufgeschlagenen Seite des Hut- oder Barettrandes

(meist links) statt eines anderen Kleinods einen kreisrunden Zierrat zu befestigen, in Gold, aber zu Vermeidung der Schwere nur dünn gearbeitet, mit einer heiligen, allegorischen oder mythologischen Darstellung (impresa). Diese konnte, wie Benvenuto Cellini sagt,*) di basso, di mezzo e di tutto rilievo sein, und diese letzte Weise, da die Figuren sich vom Grunde fast völlig frei abhoben, hatte wohl schon deshalb den Vorzug, weil dieselben am deutlichsten zu erkennen waren. Die Entstehung beschreibt Benvenuto genau: nach einem vorgängigen Wachsmodell wurde ein Erzguß verfertigt, über diesen ein Goldblech bis in die tiefsten Fugen hinein sorgfältig modelliert und dann das Erz mit Feuer und mit Hilfe von Borax herausgeschmolzen und herausgeätzt, worauf man die Höhlungen mit einer leichten Füllung von Stucco und Pech versah. In der Selbstbiographie**) erwähnt der Meister die Impresen einer Leda, eines Herkules mit dem Löwen, eines Atlas mit der Weltkugel, welche diesmal von Krystall eingefügt war und die Zeichen des Tierkreises (ohne Zweifel eingeschliffen) trug; der Grund aber war hier von Lapislazuli, und solche Zuthaten von anderen Prachtstoffen und Email kommen auch anderswo vor.

Der späteren, stellenweise noch sehr glänzenden Entwicklung der Schaumünze kann hier nur in Kürze gedacht werden. Ein wachsender Geschmack für das fein Ausgeführte, ja Mikroskopische, befördert durch neue, große Leistungen im Gemmenschneiden und im Krystallschliff, mag die gegossene Medaille zurückgedrängt und die Prägung verlangt haben, ohne daß hierüber eine zusammenhängende Aussage vorhanden wäre. Aus Benvenutos Selbstbiographie ergiebt sich der wahrscheinliche weitere Hergang. Nachdem man für die Verkehrsmünzen die Stempel (ferri) von Stahl (acciajo) längst nicht hatte entbehren können,***) entschieden offenbar päpstliche Verkehrsmünzen, welche durch sinnvolle und künstlerisch schöne Bilder zugleich die Bedeutung von Schaumünzen hatten und auch von bedeutenden Künstlern den Mut zum Gravieren in Eisen verlangten. Die Reverse konnten rein religiös, aber auch kirchenpolitischer Art sein, wie man besonders aus den Münzen Clemens VII. inne wird; freilich auch ein geretteter Gegner der Päpste, Alfonso I. von Fer-

---

*) Trattato I, cap. 5. Wozu auch noch Stellen der Selbstbiographie.

**) Ausgabe Lemonnier, S. 48, 66, 91, 92.

***) In Betreff der schwierigen Frage über Francesco Francia als bewunderten Münzstempelschneider von Bologna, teils für die Bentivogli, teils für Julius II. und andere Herren, müssen wir aus Mangel an unmittelbarer Kenntnis auf die Anmerkungen zu Vasari VI, 3 ff., Vita di Francia verweisen.

rara, ließ nach Leos X. Tode eine tendenziöse Münze prägen, mit einem Löwen, der ein Lamm bedroht, samt bezüglicher Umschrift.*) Und so wie Clemens VII. ließ zunächst sein naher Verwandter, Herzog Alessandro von Florenz, künstlerische Verkehrsmünzen in mehreren Werten und Größen prägen. Dies kam dann auch den Schaumünzen zu Gute, und zunächst wiederum den päpstlichen; Clemens in seinen letzten Tagen bewunderte an Benvenutos Medaillen, namentlich an derjenigen mit dem Revers der Pax, auch die (für Prägung) ungewohnte Größe und bestellte noch eine mit Moses am Fels.**) Aus der Tradition der gegossenen Schaumünzen vererbte sich auch die Uebung, zu Einem Kopfe zwei, ja drei Reverse zu schaffen. Die veränderte Lage dieser ganzen Kunst ist nunmehr einleuchtend. Die Mächtigen mußten auch für Schaumünzen der Prägung den Vorzug geben, weil hiebei eine schnellere Vervielfachung und Nachlieferung möglich war; die Künstler konnten für ihre Stahlstempel eine hohe Bezahlung wenigstens verlangen und bedurften nicht mehr, wie beim Guß, jener Nacharbeit an jedem einzelnen Stücke; dafür aber zog sich der Kreis der Bestellungen enger zusammen, und zwar auf die Inhaber der Macht, wenn auch etwa Hochberühmte es noch zu einer geprägten Medaille brachten, wie z. B. Pietro Bembo (mit dem Revers des Pegasus). Wohl spricht Vasari***) von Pastorinos geprägten Schaumünzen mit den Porträten vieler schönen Damen von Siena und anderen Orten, von welchen noch viele Exemplare in Blei (ebenfalls geprägte? oder nur Abgüsse von solchen?) vorhanden seien, allein er könnte sich zu umfassend ausgedrückt haben. Anderswo meint er,†) man habe mit den geprägten Stücken die alten Römer erreicht; dabei erwähnt er auch die erste von den später so beliebten Serien fürstlicher Schaumünzen: es waren die zwölf von Pier Paolo Galeotti geprägten für den Herzog Cosimo mit dem außerordentlich schönen (vermutlich auf allen identischen) Kopf desselben; die Reverse stellten teils politische Allegorien, teils Gebäude des Herzogs dar.

Noch einer Sorge für die Sammler ist hier schließlich zu gedenken. Schon von Ghiberti meldet Vasari††): Dilettossi anco di contraffare i conii

---

*) Paul Jovius, Viri illustres, Leben des Alfonso. Dieser ließ doch, aus Rücksicht auf den Neid, das Stück bald aus dem Verkehr zurückziehen.

**) Ueber beide vergl. Trattato, I, Cap. 8.

***) Vasari VIII, 111, Vita di Marcilla.

†) XIII, 117, Vita di Lione Lioni. Ebenda S. 111, Note, das Verzeichnis der geprägten Schaumünzen des Lioni, ausschließlich für große Herren und Celebritäten, die späteste 1562 auf Michel Angelo.

††) III, 101, Vita di Ghiberti.

delle medaglie antiche, was vielleicht für den damals noch jungen Meister nur eine glänzende Uebung war. Anders verhielt es sich mit den sogen. „Patavinern,“ Arbeiten des beginnenden 16. Jahrhunderts, namentlich des Giovanni Cavino; in Padua entstanden nämlich, als Ersatz für ausgezeichnete römische Kaisermünzen in Großerz, deren vollständige Reihe im Original nicht zu bekommen gewesen wäre, eine beträchtliche Anzahl von Nachahmungen, vielleicht nicht mit der Absicht der Täuschung, oft aber für antik genommen. Später aus den Kabineten antiker Münzen mit einer Art von Schmach ausgeschieden, haben sie jetzt wieder ihren Wert für die Geschichte der italienischen Kunst.

Ein Gegenstand des Sammelns, dessen hier nur in Parenthese gedacht werden kann, ist gewiß schon frühe der Kupferstich*) gewesen, welcher in Italien, wie der Holzschnitt, mit Andachtsbildern und Spielkarten begonnen haben wird und am Abdruck von Niello-Platten auf irgend welchen Flächen noch einen besonderen Anlaß der Entstehung hatte (Maso Finiguerra). Der Hergang war künstlerisch und geschäftlich offenbar ein anderer als in Deutschland und den Niederlanden, und diese Vergleichung wird hier gerne Berufeneren überlassen. Es wäre nicht nur für die Frage nach den Sammlern, sondern für die ganze Kunstgeschichte wichtig, genau sagen zu können, warum Mantegna, und er allein, der große Peintre-Graveur von Italien wurde, während Sandro Botticelli den Stecher Baccio Baldini mit seinen Kompositionen ausstattete? Ferner wie weit Mantegna an die übrige Künstlerwelt hochbedeutende neue Gesamterfindungen hat entsenden wollen? und bis zu welchem Grade er auch schon auf Sammler, d. h. auf einen frei gewordenen Kunstsinn rechnen konnte?

Aus dieser Welt des Sammelns hier ein einziges Citat. — Bei Antonio Foscarini zu Venedig sah der Anonimo di Morelli (ed. Frizzoni, p. 172) im Jahr 1530 u. a. Kupferstiche und wohl auch Holzschnitte in einen Band zusammengebunden: El libro de disegni a stampa è de man de varii maestri. — Wir können jedoch nicht umhin, auch von dem, was diese ächt venetianische Sammlung noch sonst enthielt, Einiges zu nennen: ein Brustbild in Oel von Rafael, einen Parmesaner aus der Umgebung

*) Vergl. Henri Delaborde: La gravure en Italie avant Marc-Antoine, Paris 1883, in 4⁰, sowie desselben Verfassers kleines Handbuch: La gravure, in 8⁰, Sammlung Quantin.

Julius II. darstellend; zwei kleine flandrische Bildchen mit der Versuchung des heil. Antonius und der Flucht nach Aegypten; von antiken Marmoren fast oder ganz lebensgroße Torsi der Pallas und der Venus (mehrere); dreizehn Köpfe, darunter ein Apoll und ein lachender Sklave (Satyr?); Hände und Füße; Fragmente von Reliefs; ein kleiner musizierender Faun, auf einem Fels sitzend; antike Münzen in Masse, darunter, wie es scheint, eine herrliche, syrakusanische Dekadrachme; eine kleine metallene Schale, dem Altertum nachgeahmt; von einem neueren (paduanischen?) Meister Herkules im Kampf mit der Hydra, fußhoch; damascenische Bronzegefäße; Majoliken.

Nicht ohne Mühe kehrt die Betrachtung von solchen einzelnen Zielen und Gattungen des Sammelns zu dem großen allgemeinen Phänomen, dem Mächtigwerden eines Privatgeschmackes in der Kunst, zurück. Unmittelbare Aussagen hierüber sind keine zu erwarten, und nur aus dem Sammeln und Bestellen kann darauf geschlossen werden. Die alte unleugbare Anlage der Nation, welche die große kirchliche und öffentliche Kunst seit dem zweiten Jahrtausend geschaffen und getragen hatte, traf jetzt, wie es scheint, mit einer Wendung im Privatleben und in der Denkweise vieler Einzelnen zusammen; die mehr und mehr ausgebildeten Individualitäten verlangten jetzt auch von der Kunst das Besondere, und selbst das Beliebige, oder die ebenfalls individuell gewordene Kunst kam ihnen damit entgegen. Für Reiche verstand sich wohl der Hausbesitz von Kunstwerken von selbst, das Sammeln war zu einem allgemeinen Interesse geworden, und bei Fürsten und Mächtigen konnte der Erwerb wichtiger Schöpfungen dieses besonderen Geschmackes zu einer wahren Standessache gedeihen, selbst wenn ihr persönlicher Kunstsinn nicht so entwickelt gewesen wäre, wie er es bei mehreren wirklich war. Zur Hauptquelle dieses Geschmackes aber, welche bald auch die kunstliebendsten Höfe versah, wurde die reichste Stadt von Italien, Venedig, und diese nahm bald nicht nur den Florentinern im Ganzen die Führung in Italien ab, sondern wurde mit ihren neuen Auffassungsweisen auch für das übrige Abendland maßgebend. Daneben mochte die öffentliche (kirchliche, politische) Kunst in Venedig wie anderswo ihre eigenen, feierlichen Wege gehen — ihre Größten waren zugleich auch die Träger des besonderen Geschmackes, nach beiden Seiten gewiß nicht zum Nachteil der Kunst. Man darf nicht glauben, daß Correggio sein Wunderbild der Leda so würde geschaffen haben wie er that, wäre er nicht vorher der gewaltigste Freskomaler von Oberitalien gewesen.

Die Anfänge dieser neuen Richtung wurden oben (S. 359 ff.) bei Anlaß des Lorenzo Magnifico geschildert; ein sehr ernster Sammlerwille und eine besondere Anstrengung der Künstler hatten sich dort begegnen müssen, um auf Tafeln und Tuchbildern das Viele und sehr Verschiedene zu erreichen, und für Allegorien und allegorisch gebrauchte Mythologien wird sogar ein besonderes Einvernehmen zwischen Besteller und Maler anzunehmen sein. Immerhin erschien diese Art von Kabinetmalerei einstweilen noch fast wie eine seltene Nebenarbeit großer Meister. Und wie weniges bietet Mittelitalien außerhalb Florenz zu Ende des 15. Jahrhunderts an solchen Werken? Freilich zwei Juwelen: Apoll und Marsyas (Louvre, jetzt als Perugino) und die drei Grazien des jungen Rafael (Besitz Aumale), dies aber in einer Zeit, da die Darstellung des Mythischen in Fresko schon ziemlich häufig war. Ob sich von diesem beweglichen Besitz bei sämtlichen Tyrannenhöfen der Romagna und Mark Ancona bis auf Cesare Borgia etwas der Art gerettet hat, wird schwer zu sagen sein, während die Herrscher selber doch in einer Anzahl von Denkmünzen, zum Teil vorzüglichen, weiterleben und auch die Verherrlichung im Fresko keineswegs fehlt (Sigismondo Malatesta in S. Francesco zu Rimini; die Riario in S. Girolamo zu Forlì; nicht zu reden von Borso d'Este im Palazzo Schifanoja zu Ferrara und von den Bentivogli in S. Giacomo Maggiore zu Bologna). Es kann ja wohl manches Kunstwerk jener betreffenden Art, manche Skulptur und Malerei des besonderen Geschmackes, der neutralen Schönheit vorhanden gewesen sein, allein die Aussicht, chronikalische oder urkundliche Aussagen darüber zu finden, ist etwa mit Ausnahme von Urbino sehr gering. Auch über große fürstliche Sammler konnte im damaligen Italien ein plötzliches politisches Schicksal ergehen. Nach dem ersten Sturze der Medici (1494) sandte Lodovico Sforza, genannt il Moro, Herzog von Mailand, seinen „vertrauten Juwelier," den berühmten Bildner Caradosso nach Florenz,*) um mit allen Opfern Reste der mediceischen Sammlung zu erwerben. Derselbe hatte hier wenig Erfolg. dafür gelang ihm in Rom der Ankauf wichtiger Stücke, nur daß nach fünf Jahren auch alle Herrlichkeit des Hauses Sforza in Trümmer ging, samt den näheren Kunden von dessen vermutlichen Sammlungen. Wir müssen uns gedulden, bis wir zu einer oberitalischen Dynastie gelangen, welche sich auf den Fluten der Zeit hat schwimmend erhalten können; diese aber werden wir mehr und mehr auf Venedig und dessen Kunst angewiesen finden.

---

*) Vergl. E. Müntz, La Renaissance en Italie, p. 252, mit Verweisunz auf dessen Schrift: Le Musée du Capitole.

Es handelt sich um eine Sammelstätte, wo außer antiker und moderner Skulptur auch bestellte Bilder von hochberühmten Meistern verschiedener Schulen zusammentrafen. Gleichzeitige Korrespondenzen und ein — wenn auch dürftiges und ziemlich spätes — Inventar*) gewähren das Bild einer gleichartigen Absicht, jedenfalls eines dauernden und starken Willens. Es ist die Kunstsammlung der geistvollen und kräftigen Marchesa von Mantua, Isabella d'Este, Schwester des Herzogs Alfonso I. von Ferrara, Schwägerin der Lucrezia Borgia, Gemahlin des Francesco Gonzaga,**) Mutter des nachherigen Herzogs Federigo, sowie des berühmten kaiserlichen Feldherrn Ferrante Gonzaga und der schönen Herzogin Eleonore von Urbino, der Gemahlin des Francesco Maria della Rovere. (Isabella geboren 1474, vermählt 1490, gest. 1539.) Im 15. Jahrhundert hatten die Gonzagen ihre Sicherheit gebaut auf das uneinnehmbare Mantua und ihre Finanzen zum Teil auf ihren Dienst als Condottieren verschiedener Staaten, auch mögen die Mittel für ihren Hof und dessen Aufwand und Kunstliebe oft zweifelhaft genug gewesen sein; erst im 16. Jahrhundert, seit dem entschiedenen Uebergang des Hauses zu Karl V., begann ihre völlig feste Stellung, und durch Karls Gunst wurde ihnen (1530) der Herzogstitel und dann der Heimfall eines bedeutenden Gebietes gewährt, des piemontesischen Monferrat (1536). Nun hatte schon der Großvater von Isabellens Gemahl, Marchese Lodovico, nicht nur durch Leon Battista Alberti den in der ganzen Kunstgeschichte unvergeßlichen Bau der Kirche S. Andrea begonnen, sondern auch den großen Andrea Mantegna an seinen Hof gezogen (1459), und dieser betrachtete fortan Mantua als seine Heimat und konnte dem Fürstenhause außer monumentalen Werken ersten Ranges (Fresken der Camera degli Sposi, Madonna della Vittoria, Triumph Cäsars) auch Herrliches für den intimen Hausbesitz gewähren.

Der Raum, welcher jetzt im Palazzo di Corte zu Mantua als das „Camerino" der Isabella gezeigt wird, kann nicht alle ihre Schätze enthalten haben, sondern am ehesten nur die Gemälde. Nicht bloß als Devise der Fürstin, sondern vielleicht auch der Sammlerin lesen wir am Gewölbe die

*) Archivio storico, Appendice, tom. II, p. 324 ff. — Gaye, Corteggio II, 53, 192.

**) Francesco (gest. 1519), der Sieger der Schlacht am Taro und Stifter der Madonna della Vittoria (Louvre), war auch sonst schon Sammler; Sodomas Brief von 1518 an ihn wegen einer Madonna und einer Lucretia, sowie auch einen Brief desselben Jahres an Alfonso von Ferrara (s. unten) wegen eines S. Georg mit dem Drachen, s. bei G. Frizzoni, Arte italiana del Rinascimento, p. 155 ss.

Worte: nec spe, nec metu; — außerdem wird eine (wahrscheinlich ehemals anstoßende) Grotta erwähnt, in welcher sich wenigstens später*) erweislich die Skulpturen, auch Naturraritäten, befanden. Einen dieser Räume oder beide zusammen erwähnt ein Brief Isabellens (vom Jahr 1502): „ich wende große Sorge darauf, antike Sachen zu sammeln per onorare el mio studio." Die Gegenstände können auch mehrmals umgestellt worden sein, und Aelteres kann Neuerem Platz gemacht haben, denn die Fürstin hat auch noch in späterer Zeit, während eines zwanzigjährigen Witwenstandes, als ihr Sohn Federigo längst für sich sammelte, öfter über Ankäufe entschieden. Sie ist noch 1529 mit zwei (offenbar bronzenen) Figurinen betrogen worden, welche sie als Antiken bezahlte,**) und im Jahr vor ihrem Tode hat sie in Gegenwart und mit Beirat des Giulio Romano aus einer Anzahl von Cameen fünf zu 50 Scudi und aus einer Anzahl von Gemälden „il fiore" ausgewählt, nämlich achtzehn Stück in Oel und vier auf Leinwand. An ihre Antiken knüpft sich vor allem jene dunkle Geschichte von den beiden Statuen des schlafenden Amor, von welchen die eine dem Praxiteles zugeschrieben wurde, die andere als Werk des MichelAngelo galt (beide jetzt verschwunden). Die letztere, in Florenz oder in Rom entstanden, vergraben, als antik gefunden, dem Kardinal Rafael Riario (Kardinal di S. Giorgio) verkauft und dann von diesem, als er irgendwie sein Geld wieder hatte, dem MichelAngelo zürückgegeben — rückt endlich aus diesem Gewirr von Sagen in urkundliche Sehnähe, indem gewiß ist, daß Herzog Guidobaldo von Urbino sie (um 1500) irgendwie erworben hatte. In seinem Besitz (er war ihr Schwager) hatte Isabella den Amor samt einer antiken marmornen Venus gekannt. Kaum war dann Guidobaldo von Cesare Borgia verjagt worden, so ließ sie (30. Juni 1502) bei diesem für sich um die beiden Stücke unterhandeln, „indem ja der Herzog von Romagna nicht viel Vergnügen an Altertümern habe."***) Und

---

*) Außer jenem Inventar, vergl. auch Leandro Alberti, Descrizione di tutta l'Italia, Fol. 394, verso. — Außer dem Palazzo di Corte kam dann, wie es scheint, als zweite Sammlung auch der Palazzo di S. Sebastiano in Betracht. Was Vasari (IV, 241, Vita di Lorenzo Costa) dort sah, waren wenigstens bewegliche Bilder. Außerdem aber befand sich daselbst damals der Triumph Cäsars. — Bei dem Sacco di Mantova 1630, s. unten, wurde auch dieser Palast ausgeraubt und verwüstet.

**) Gaye, Carteggio, II, 192. — In ihrem Besitz nicht angeführt ist das jetzt in der Bibliothek zu Mantua vorhandene Marmorrelief: Silen mit einem Satyr zu Wagen, von zwei Böcken gezogen, welche ein Satyr führt; wahrscheinlich schon im 15. Jahrhundert gearbeitet, um für antik ausgegeben zu werden.

***) Gaye, Carteggio, II, 53.

jetzt konnte der in Verkleidung nach Mantua geflüchtete Schwager sein eigenes Gut in neuem Besitz wiedersehen, und er muß dasselbe auch nach Cesares Sturz, als er in Urbino hergestellt wurde, nicht wieder zurückbekommen haben. Leandro Alberti sah noch um die Mitte des Jahrhunderts die beiden Amoren und schrieb dann, vielleicht so wie es ihm ein Custode eingab: wenn man den modernen zuerst sehe, scheine er ein Wunderwerk zu sein, sobald man ihn aber mit dem antiken vergleiche, tanto par mancare di riputatione, quanto manca un animal morto da un vivo.*) — Eine Anzahl Büsten und Köpfe römischer Kaiser und Kaiserinnen (darunter die dem Mantegna abgekaufte Faustina) mögen zum Teil von zweifelhafter Aechtheit gewesen sein; kleine und vielleicht wirklich antike Marmornachahmungen berühmter Werke wird man vermuten dürfen in der Kleopatra (etwa vom Motiv der vatikanischen Ariadne) und in der sitzenden sogen. Venus mit einem Gefäß;**) auch ein kleiner marmorner Silen galt wenigstens als antik. Bei anderen Marmorsachen wird der Maßstab nicht angegeben, und wir bleiben im Zweifel darüber, was von dem Amor mit Bogen, dem nackten Mars, der Leda zu denken ist; eine kleinere Leda und eine Venus hießen bereits modern, und von der sitzenden nackten Flötenspielerin dürfen wir dasselbe fast mit Sicherheit vermuten. Laokoon war doppelt vorhanden, in Marmor und in Bronze, beide Male gewiß nur als moderne kleine Nachahmung, und von den kleinen Bronzen überhaupt wird man annehmen können, daß es überwiegend Werke der Renaissance gewesen, meist wohl Arbeiten des nicht sehr entfernten Padua. So die beiden Puttenköpfe, der Apoll in der Art desjenigen vom Belvedere, der Nackte an einen Stamm gebundene (Marsyas), die Gruppe des Herkules und Antäus, zwei Satyrn als Leuchterträger, Apoll mit der Lyra, Neptun mit dem Dreizack auf einem Seeroß, ein kniender Satyr mit einer Muschel in der Hand, zwei Rundreliefs u. s. w.; bei der Gruppe eines Merkur, welcher den Amor lesen lehrte, wird man bereits eher an ein berühmtes Bild Correggios, welches sich ohnehin in Mantua befand (jetzt National Gallery), als an das Altertum erinnert. Neben diesem allem läßt jedoch eine „große eherne Victoria" dem Gedanken Raum, daß es sich um eine Antike in der Art der Victoria von Brescia gehandelt habe.

Weit sicherer sind eine Anzahl von Gemälden nachzuweisen: Isabella wie ihr Bruder Herzog Alfonso von Ferrara gehörten zu den hochstehenden

*) Die für berühmte Besucher zurecht gemachte Variante, aus de Thou, ist mitgeteilt bei Hermann Grimm, Zehn ausgewählte Essays, 2. Auflage, S. 37 vergl. 41.

**) Vermutlich einer Brunnenfigur.

Sammlern, welche das Vorzüglichste von verschiedenen Meistern begehrten und erhielten, nur daß die Schwester früher zu sammeln anfing und ihre Mittel mehr zu Rate halten mußte. Beginnen wir mit den spätern Schicksalen einer Reihe dieser Bilder, denn es ist gut, wenn die Menschheit immer wieder daran erinnert wird, daß auch ihr herrlichster Besitz der Zerstreuung und selbst dem Untergang ausgesetzt bleibt. Am 18. Juli 1630, einem der Schreckenstage der Kunstgeschichte, drang ein kaiserliches Heer unter Altringer in Mantua ein, plünderte die Stadt und verwüstete vor allem den Palazzo di Corte, welcher bis heute noch an manchen Stellen die Spuren davon trägt.*) Händler mögen bereit gestanden haben, um den Soldaten besonders die Kunstschätze abzunehmen, und Kardinal Richelieu, welcher damals im westlichen Oberitalien stand, ohne diesen Sacco di Mantova rechtzeitig hindern zu können, erwarb dann — vielleicht auf der Stelle — das Beste, jene fünf Bilder, welche in der Folge in den Besitz der französischen Krone gekommen sind und heute den Louvre schmücken;**) dort haben sie im Mai 1871 die bekannte allgemeine Gefahr geteilt. — Mit Ausnahme eines mehr breiten und niedrigen mythologischen Bildes von Lorenzo Costa haben die vier übrigen annähernd die nämliche Höhe und Breite (1 m 56—60 cm zu 1 m 92—93 cm) und dieselbe Ausführung in Tempera auf Leinwand, und zu dieser äußern Gleichartigkeit der Bestellungen (offenbar für einen bestimmten Raum) kommt noch die des mythologischen und allegorischen Inhaltes. Lorenzo Costa erhielt das vielleicht am feierlichsten gemeinte Thema: Isabella in einem Hain umgeben von Dichtern und Tonmeistern wird von Amor bekränzt, welcher auf den Knien eines Weibes steht. Perugino lieferte den Kampf zwischen den weiblichen Genien der Keuschheit und der Ueppigkeit, welcher mit Fackeln und Geschossen geführt wird.***) Von Mantegna aber sind: Pallas in Waffen,

*) Es ist uns nicht bekannt, ob eine Zusammenstellung der Kunden über den alten mantuanischen Gemäldebesitz (mit Einschluß dessen, was die Herzöge von Francesco III. seit 1540, bis auf Vincenzo II., gest. 1627, mochten hinzu erworben haben) vorhanden ist. Jedenfalls aber war derselbe beim Sacco von 1630 bereits nicht mehr vollständig beisammen. Ein französisch gesinnter Seitenerbe der 1627 ausgestorbenen ältern Linie, Charles Gonzaga-Nevers, welcher die Herrschaft erlangt hatte, verkaufte in baldiger Geldnot eine Anzahl wichtiger Gemälde ins Ausland, besonders an König Karl I. So Correggios Erziehung des Amor (jetzt National Gallery) und die herrliche Madonna mit Donator und Heiligen, welche (im Louvre) Giorgione heißt und gewiß schon in Mantua so geheißen hat.

**) Um diese Zeit brachte Richelieu auch Lionardos großes St. Annenbild aus Italien mit (jetzt im Louvre).

***) Hiezu die sehr besondern Umstände bei Woermann, Geschichte der Malerei II, 245 f. Isabella bedauerte hier, daß das Bild ebenfalls in Tempera und nicht in Oel gemalt worden sei.

welche die Laster vertreibt, und der berühmte „Parnaß,“ neben Signorellis „Schule des Pan“ noch immer eines der herrlichsten mythologischen Bilder, welche das ausgehende 15. Jahrhundert hinterlassen hat. Wie die vom Altertum ausgegangene Anregung die damalige Kunst doch innerlich völlig frei ließ, wie das Götterwesen nur den Anlaß und einige Aeußerlichkeiten hergab, wie Schönheit und Leben sich hier ganz aus eigenen Mitteln aufthun und höchstens noch für die Landschaft eine Inspiration aus flandrischen Bildern mitgeht, wird man hier mit nie ausgehender Bewunderung inne. Eine letzte, wie es scheint unvollendet gebliebene Arbeit Mantegnas für Isabella, wahrscheinlich auch für das „Studio“ bestimmt, stellte den Gott des Scherzes, Comus, vor, umgeben von zwei Venusgestalten, zwei Amorinen, einem Janus, der die Invidia fortjagte, und einem Merkur, welcher drei andere Gestalten wegtrieb; Anderes, vermutlich weitere Figuren auf entfernterm Grunde, fehlte noch.*) — In diese Reihe hätte dann (1505) auch ein Werk des hochbejahrten Giovanni Bellini, ein Werk Venedigs, kommen sollen. Auch hier, für Isabella, führte Pietro Bembo die Feder,**) er sollte auch das Thema angeben, wußte aber, daß er sich hiebei an die „Phantasie“ des Meisters werde zu halten haben, welcher es nicht liebe, wenn ihm zu feste Schranken gezogen würden, indem er gewöhnt sei sempre vagare a sua voglia. Anfangs hatte Bellini sich höchst willig geäußert: „man brauche ihm nur das Maß oder den Tuchrahmen zu schicken,“ nachher bedurfte es aber doch des stärksten Zuredens, und am Ende blieb selbst ein Kabinetschreiben erfolglos, worin Isabella außer generöser Bezahlung auch ihr „obbligo immortale“ in Aussicht stellte.

Schließen wir ab mit einigen weiteren Angaben über diese merkwürdige Galerie. Von zwei offenbar kleinern Bildern Mantegnas in Bronzefarbe erfährt man kaum den Inhalt, und ihre Spur ist verloren. Nicht bestellt, aber als vielbesprochenes Bild begehrenswert und gut bezahlt war jenes Porträt eines alten Mannes mit einem Sperber auf der Faust, welches der Veroneser Giovan Francesco Caroto in Mailand in Konkurrenz mit einem flandrischen Bildnismaler geschaffen hatte. (Vergl. oben S. 322, Anmerkung.) Zum spätest erworbenen Besitz der Isabella gehörten endlich zwei allegorische Kompositionen des Correggio, von welchen ungewiß bleiben mag, ob es die in der Handzeichnungssammlung des Louvre vorhandenen Temperabilder

---

*) Lettere pittoriche VIII, 9—25.

**) Gaye, Carteggio, II, 71, 76, 81. Anderes bei Woermann a. a. O. II, 294.

waren, welche man als „Triumph der Tugend" und „Laster im Joch der Leidenschaften" zu bezeichnen pflegt. Von Tizian erhielt die Marchesa noch 1530 ein „quadretto," auf Reisen mitzunehmen, und somit wohl frommen Inhaltes. Für die schwierige Frage über ihr Porträt von seiner Hand (Galerie von Wien) muß völlig auf den Wiener Katalog verwiesen werden, auch erfährt man nicht, ob dasselbe zu ihrer Galerie gehörte oder sonstwo im Palast aufgestellt war. Und wo ist ihr Porträt von Lionardos Hand hingekommen?

Inzwischen ist neben der Mutter der Sohn und volle Erbe ihres Kunstsinnes herangewachsen: der früh entwickelte Federigo Gonzaga (geb. 1500), vielleicht von allen damaligen Fürsten Italiens derjenige, welcher im Verhältnis zu den Mitteln die größten Opfer für das Schöne gebracht hat, wie er es verstand. Besitzer des kleinen Staates seit 1519, gewann er seit 1524 an Giulio Romano (geb. 1492) ein künstlerisches Faktotum für Rat und That, für Neubauten und Umbauten, für Dekoration und endlose Fresken, und gewiß auch für anderweitige Erwerbung von Kunstwerken, worin es der Sohn gehalten haben wird wie die Mutter. Neben der Sammlung der letzteren erhob sich nun die des Federigo;*) im Palazzo di Corte schuf ihm Giulio (außer anderen herrlichen Sälen) den noch im Zerfall schönen gewölbten, weiß stuccierten Raum, welcher la sala de' marmi hieß und die vorzüglichsten Marmorwerke des Hauses Gonzaga enthielt oder enthalten sollte; für die Gemäldesammlung mag damals oder erst später die (seither beinahe zur Ruine gewordene) Galeria entstanden sein. Eine Zeitlang war auch Giulios berühmter Bau vor der Stadt, der damals noch unvollendete Palazzo del Tè für die Sammlungen in Aussicht genommen, und bei diesem Anlaß spricht der jetzt zum Herzog beförderte Gonzaga (1531) seine volle Willensmeinung aus: in diesen schönen Räumen, wie sie vor seinen Augen entstanden, wünschte er „Malereien und Skulpturen aller vorzüglichen und berühmten Künstler des damaligen Italiens, besonders auch des MichelAngelo, zu vereinigen." Große Worte; allein der Scherz verstummt, sobald man vernimmt, was Federigo wirklich erhalten hat. Sein persönlicher Geschmack mag einseitig erscheinen, ist aber dann der Privatgeschmack vieler mächtiger Italiener geworden. Man lernt denselben wenigstens von der negativen Seite kennen schon aus seiner frühesten bekannten Bestellung,**) noch bevor

---

*) Gaye, Carteggio II, 179, 219, 223 f., 227 f., 246, 251, 263, 264.
**) Gaye, Carteggio, II, 179.

Giulio in seinen Diensten stand; dieselbe erging 1524 durch einen Agenten in Rom an Sebastiano del Piombo, für ein Bild: „non siano cose da sancti, ma qualche pitture vaghe e belle da vedere,“*) und noch ein Bild, wahrscheinlich als Gegenstück, sollte bei einem andern Maler bestellt werden, „weder zu groß noch zu klein.“ Es ist Schönheitssinn unabhängig vom Gegenstand; kann demselben die Mythologie genügen, um so besser; die Allegorik, an welcher die Mutter noch gehangen hatte, wird der Sohn leicht preisgeben. Zehn Jahre später bedeuten dann in der Ausdrucksweise Federigos „Bilder für den Hausbesitz“ schon selbstverständlich mythologische Scenen.**) — Inzwischen war in der Nähe ein wundersamer frühreifer Maler aufgetaucht, der schon in sehr jungen Jahren auch Mantua und die Werke Mantegnas wird aufgesucht haben: Correggio (1494—1534). In seinem Innern lösten sich große Altarwerke, Kirchenfresken, Bilder für die Andacht und für den weltlichen Schmuck des Hauses zu lauter subjektiven Visionen auf, welche in den Einen Bedenken, in den Andern ein ebenso subjektives Entzücken erregen mochten. Für die Häuser der Reichen schuf er schon von frühe an jene Madonnen, wie sie gar kein anderer erträumte: die das Kind Anbetende (Uffizien), die Zingarella (Neapel), diejenige mit der Vermählung der heil. Katharina (Louvre), diejenige mit dem Zimmermann (National Gallery); ferner Passionsscenen wie das Gethsemane (Wellington, London) und wie das vermutliche Original des (in der National Gallery befindlichen) Ecce homo; den Fürsten seines Heimatsortes Correggio soll er die kleine Magdalena (Dresden) gemalt haben, welche sie dann an Karl V. schenkten. An ihn gelangte nun im Verlauf der 1520er Jahre Federigo Gonzaga, und teils in Parma, teils in seiner Geburtsstadt, wo der Meister seine letzte

*) Wozu doch gleich hier bemerkt werden muß, daß zwei hochberühmte religiöse Werke Tizians, jetzt beide im Louvre, das Emmaus und die herrliche Grabtragung, mantuanischer Besitz gewesen sind und zwar Federigos oder seines Sohnes Francesco. Das Emmaus ist die eigenhändige Wiederholung eines Gemäldes für einen Contarini; die einzige Verschiedenheit (im Kopf des Jüngers rechts) vergl. Ticozzi, Vite de' pittori Vecellì, p. 85. Die Grablegung soll schon in den 1520er Jahren in Mantua gewesen sein. — Als Ergänzung zu dem Citat im Texte vergl. Aretino, Lettere, ed. Venez. 1539, dessen Brief an Federigo vom 26. Aug. 1527: Ho detto a Sebastiano pittor miracoloso, che il desiderio vostro è che vi faccia un quadro de la invenzione che gli piace, purchè non ci sien sù hipocrisie, nè stigmati, nè chiodi, d. h. weder S. Franz noch Christus &c. — Vielleicht darf schon hier bemerkt werden, daß jeder Gedanke an das Genre ausgeschlossen erscheint.

**) Vergl. bei Gaye II, 251 den Brief an Tizian, worin er für seinen Bruder Ferrante Gonzaga „due quadri da camera“, das eine mit dem Raub der Proserpina, bestellt, vom 7. Februar 1534.

Lebenszeit zubrachte, entstanden — noch neben Altarwerken — die sechs berühmten mythologischen Bilder, welche seither jederzeit zu den größten Schätzen der Galerien gehört haben, wo sie sich befanden oder noch befinden.*) In Mantua blieben bis ins 17. Jahrhundert „Jupiter und Antiope“ (Louvre), und die „Erziehung des Amor“ (National Gallery), beides Werke, in welchen sich eine enorme Naivetät mit dem größten künstlerischen Reiz verbindet. Nach Mantua kamen — freilich bereits als Geschenke für Karl V. bestellt? — die Danae (Galerie Borghese) — und das herrlichste aller dieser Gemälde, in welchem zum schönsten Leben sich auch noch die anmutig aufgehobene Symmetrie der Anordnung und eine wonnevolle Landschaft gesellt: die Leda (Berlin, Museum; dies Bild gelangte wirklich nach Spanien und erst von da später an Kaiser Rudolf II.). Die für irgend ein bestimmtes Gelaß gemalten Hochbilder der Jo und des Ganymed (Galerie von Wien) endlich sind schon im 16. Jahrhundert in Spanien, und zwar im Besitz des Ministers Antonio Perez gewesen; bis man aber von einer unmittelbaren Verbindung des spanischen Hofes mit Correggio Kunde haben wird, bleibt die Vermutung erlaubt, daß auch diese beiden ihren Weg über Mantua möchten genommen haben. Wenn bei diesem allem Giulio Romano, der Meister des innerlich kalten mythologischen Pathos, als Ratgeber mitgewirkt hat, so wäre dies ein höchstes Zeugnis künstlerischer Uneigennützigkeit gewesen. Was für Gedanken mußten über ihn kommen, wenn wieder ein neuer Correggio in Mantua anlangte? — Von seinen eigenen mantuanischen Staffeleibildern findet sich bei Vasari**) eine Uebersicht: noch mit voller Kraft geschaffen und der Tradition Rafaels nicht unwürdig ist die Madonna mit dem Becken (Dresden), für den Herzog gemalt und von demselben einer Dame geschenkt, deren Bildnis dann auf einer kleinen Anbetung der Hirten (wahrscheinlich als Madonna) vorkam. Ein Verwandter des Hauses, Vespasiano Gonzaga, besaß dann diese Madonna mit dem Becken und außerdem, als Geschenk des Herzogs, das Gemälde eines nackten Liebespaares (Museum von Berlin, nicht aufgestellt), samt anderm.

Neben Correggio aber war am Kunsthorizont von Mantua Tizian aufgetreten. Die Kunstgeschichte ist genugsam mit Hypothesen heimgesucht und hätte nicht nötig, auch noch fingierte Fälle unnützerweise aufzustellen; hier aber drängt sich ein solcher fast gebieterisch auf. Tizian ist in der mytho-

*) Die beiden ebenfalls späten Allegorien s. oben.

**) X, 107, Vita di Giulio Romano.

logischen Kabinetmalerei nicht nur ein mächtiger Meister von sich aus, sondern ganz offenbar thatsächlich der Intestaterbe des so früh gestorbenen Correggio geworden; in welchen Wettkampf aber würde Letzterer bei längerem vollkräftigem Leben mit Tizian geraten sein? Daß dieser bereits der Erbe des Giorgione gewesen, hat man schon öfter gesagt.

Nun fing in den 1520er Jahren ein gewisses Individuum an, sich in alle Bestellungen verschiedener Kunstfreunde und Künstler hineinzuhängen, der schändliche Pietro Aretino. Er umstellte und kontrollierte allmählich auch das Thun und Lassen des Tizian und suchte sich zugleich dem Hofe von Mantua dienstfertig zu erweisen. In das Verhältnis zwischen Federigo und Correggio hatte er sich noch nicht eindrängen dürfen und letzteren, wie es scheint, ignoriert. So viel man nun sieht, hat der Herzog auch mit Tizian das unmittelbare Verhandeln nach Kräften aufrecht gehalten.*) Er selber sendet den Meister mit nachdrücklichster Empfehlung an die Gräfin Pepoli, damit diese ihm Gelegenheit gebe, ihre schöne Zofe Cornelia zu malen, von welcher er bereits ein plastisches Bild (Büste oder Medaillon) besitzt; das entzückte Empfangsschreiben wegen Tizians S. Hieronymus**) und die Verhandlung über die Magdalena gehen direkt von Federigo an den Maler und umgekehrt; letzteres Werk aber ist die berühmte Halbfigur der Galerie Pitti, das Urbild so vieler Schulrepliken und Nachahmungen, und der Wunsch des Bestellers — lacrimosa più che si può — wäre wohl eigentlich auf größtmögliche Wehmut gegangen, während man jetzt zufrieden ist mit dem, was das Gemälde sonst gewährt.***) Auch für seinen Bruder Ferrante Gonzaga führt Federigo die Feder, um bei Tizian jene zwei Quadri da Camera, das eine mit dem Raub der Proserpina, zu bestellen, als Geschenke nach Spanien, mit dringender Bitte um schnelle Lieferung. Ueberhaupt wird er etwa einmal sehr pressant, und die Wiederholung eines früher gelieferten, höchlich bewunderten Christus bestellt er am 3. August 1536 womöglich auf Marien Geburt, also 8. September, und der sonst als Messer Tiziano, Maestro Tiziano Angeredete heißt hier amico carissimo; war man aber schon so weit in der Vertraulichkeit, so konnte dem Meister auch noch folgendes zu Gemüte geführt werden: er möge an dem Gemälde mit demjenigen Fleiß arbeiten, den er an Werke zu wenden pflege, mit welchen er Ehre einzulegen wünsche,

*) Gaye, Carteggio, II, 219, 223, 251, 263 ff.

**) Es soll das Exemplar des Louvre, nicht dasjenige der Brera sein.

***) Weitere Akten über die Magdalena: Vasari XIII, 57 in den Beilagen zum Leben Tizians. Auch Isabella war bei der Bestellung beteiligt.

damit das Bild eine von den hervorragenden Schöpfungen Tizians heiße. Im folgenden Jahre ging auch die Bestellung der Köpfe der zwölf ersten römischen Kaiser, für einen Saal im Palazzo di Corte, direkt an Tizian, und Giulio malte zu jedem eine Historie (alles untergegangen). — Auch eine plastische Bestellung, nämlich die einer Anzahl von (vermutlich idealen) Büsten, war schon früher (1532) vom Herzog selber bei dem in Ferrara weilenden Alfonso Lombardi gemacht worden.

Sonst aber machte sich nach Kräften Pietro Aretino herbei. Schon 1527 sucht er für Federigo die Bestellung einer Venusstatue bei Jacopo Sansovino (vergl. oben S. 369) zu vermitteln, sowie die eines Bildes bei Sebastiano del Piombo, vielleicht des bereits (vergl. S. 390) früher gewünschten, auf welches der lässige Meister wird haben warten lassen.*) Zwei Jahre später dankt ihm Federigo brieflich für die Bestellung eines (offenbar reich figurierten) Dolches bei Valerio Vicentino, und wenn Ferrante Gonzaga für Malereien in seiner Statthalterresidenz zu Mailand den Pinsel eines Francesco Salviati bedarf, so verhandelt wohl Paolo Giovio mit diesem, aber um dessen Herkunft zu beschleunigen, bedarf es wieder des Aretino.**) Bekanntlich haben sich außer vielen Großen und sonstigen Celebritäten auch manche und bedeutende Künstler durch Gaben jeder Art bei diesem Menschen in Gunst zu bringen oder sich doch gegen seine Feder zu assekurieren gesucht, und hier hielt sich wenigstens Giulio Romano, scheint es, noch recht mäßig. Durch einen herzoglichen Sekretär ging an Aretino eine Zeichnung und durch Giulio selbst noch eine solche, mit freundlichem Geleitschreiben.***) Die wahre Manier des Aretino aber erhellt aus einem (undatierten) Brief an Giulio: warum er denn auch gar nicht nach Venedig komme? ja Venedig durch seinen beständigen Aufenthalt verherrliche, statt bei diesen Herzogen vom Hause Gonzaga zu bleiben?†) Hier ist Aretino falsch gegen alle Welt: gegen die Gonzagen, gegen Giulio selber und gegen seine eigenen beiden großen „Gevattern" in Venedig, welchen er etwa diesen neuen Konkurrenten gönnte, gegen jene Männer, welche mit ihm ein Triumvirat bildeten, nämlich gegen Jacopo Sansovino und den großen Tizian, welcher nun einmal diese Kameradschaft auf seine Rechnung nehmen muß in Ewigkeit.

---

*) Lettere pittoriche, I, Appendice 27.

**) Ebenda, V, 64, 68.

***) Ebenda, V, 69, 71.

†) Lettere pittoriche III, 28.

Kunstwerke haben oft scheinbar eine bleibende Stätte auf Erden oder doch eine lange dauernde; der Palazzo di Corte hat die seinigen großenteils geborgen bis auf die Schrecken des mantuanischen Krieges (1629—1630). Und doch wie frühe schon hat auch das Herrlichste — Correggios Leda — dort nur als flüchtiger Gast weilen dürfen, bis es, vielleicht mit andern „Geschenken" des Hauses, mit Rossen aus dem berühmten Gestüte u. s. w. an den nimmersatten spanischen Hof ging? — Noch eine andere damalige Burg des Glückes, das gewaltige Kastell des Hauses Este zu Ferrara, hat die Kunstschätze des Herzogs Alfonso I. nur bis 1598, bis zum Uebergang des Staates an den Papst behaupten können. Als Herzog Cesare d'Este vor der Occupation durch die Truppen Clemens VIII. nach Modena wich (welches ihm und seinem Hause blieb), wurden auch „Archiv, Museum und Bibliothek" dorthin gebracht,*) und wichtige Gemälde sind erweislich mitgenommen worden, während die allerwichtigsten zunächst verschwinden, um in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts im Besitz großer römischer Familien (Aldobrandini, Barberini, Ludovisi) wieder aufzutauchen, von wo sie dann erst durch sogen. Schenkung oder Verkauf meist nach Madrid gelangt sind.

Von dem älteren Vorrat, der in dieser Residenz vorauszusetzen ist, dürfen wir vollends nicht leicht erwarten, das Mindeste zu vernehmen. Wie Vieles von den Werken der ferraresischen Schule des 15. Jahrhunderts, Andächtiges und Weltliches, Kriegsthaten und Ceremonien, Porträte und Allegorien, ja wie viel Flandrisches (vergl. oben S. 319) mag dort angesammelt gewesen sein, ohne daß eine Zeile davon Meldung thut! Wenn eine Dynastie, welche der Anhalt dieser Dinge gewesen, hat flüchten müssen, verliert sich leicht alle zusammenhängende Tradition über solche Werke eines vergangenen Geschmackes. Was man aber von weltlicher altferraresischer Kunst in der Ferne zerstreut vorfindet, muß nicht notwendig herzoglicher Besitz gewesen sein, wie z. B. jene auf abenteuerlichem Thron sitzende Primavera des Cosimo Tura (Sammlung Layard), jene Caritas mit drei Putten (Gal. Poldi, Mailand), oder jene unter dem Namen des Ercole Grandi gehenden Mythologien: der Amazonenkampf, das Argonautenschiff am Felsufer, Lucretia mit Brutus und Collatinus (letzteres in der Galerie von Modena), Bilder, welchen die heutige Kritik vielleicht noch andere beigesellt hat.

---

*) Ranke, Päpste, II, 278.

Man wird sich beschränken müssen auf das „Camerino" des Herzogs Alfonso I., wo noch Vasari*) den köstlichsten Besitz des Hauses Este beisammen gesehen hat. Begonnen 1514 mit wahrscheinlich dekorativen mythologischen Malereien des Dosso Dossi,**) erhielt der nicht große Raum als Schmuck höchsten Ranges zunächst jenes vielleicht letzte Bild des Giovanni Bellini (jetzt im Besitz des Herzogs von Northumberland), ein Bacchanal, oder wenn man will das Ausruhen des Götterboten Merkur zwischen Nymphen und Satyrn. Der Meister, welcher für die Hausandacht so vieler Venetianer jene Madonnen einer ganz neuen Art von Schönheit und Ausdruck geschaffen hatte, war (abgesehen von den Historien im Dogenpalast) erst spät und selten zu weltlichen Arbeiten gelangt; in seinen sechsziger Jahren mochte er jene fünf feinen allegorischen Bildchen der Akademie von Venedig (für eine Truhe?) gemalt haben, deren Putten so nahe verwandt sind mit den Musikengeln des Altares in den Frari (1488); von 1515, dem Jahre vor seinem Tode, ist die „Toilette der Venus" (Galerie von Wien) datiert, wenn sie wirklich von ihm ist; das Bild von Ferrara aber soll er sogar bei seinem Tode (1516) unfertig hinterlassen haben, worauf Tizian es (man glaubt besonders in Bezug auf die Landschaft) vollendete. Mit diesem köstlichen Werk, welches ich noch 1853 bei Camuccini in Rom gesehen habe, nimmt die Malerei der Frührenaissance ihren feierlichen Abschied, um dem völlig malerischen Stil der Hochblüte das Scepter zu überreichen, und im Camerino des Alfonso von Este, dürfen wir sagen, ist diese Funktion vor sich gegangen. Es folgten nämlich (1516 oder 1518 bis 1522, ungefähr ein Jahrzehnt früher als jene mythologischen Gemälde Correggios) drei Bilder Tizians, Prinzipienerklärungen einer anders gewordenen venetianischen Kunst. Den Augen der Menschen und dem Studium der Maler geraume Zeit fast völlig entzogen, haben diese Werke erst während ihres nicht sehr langen römischen Aufenthaltes, dann aber eingreifend auf bedeutende Meister des 17. Jahrhunderts (Domenichino, Albani, Nic. Poussin, Du Quesnoy) gewirkt.***)

---

*) Vasari XIII, 23 f., Vita di Tiziano, samt Noten. Auch Vasari hat hier eilig sehen müssen und nur flüchtig notiert.

**) Es ist nicht das Gemach, welches jetzt Sala dell' Aurora heißt und spätere Gewölbe-Fresken des Dosso Dossi enthält.

***) Schreiber dieses kennt nur das Bild der National Gallery aus eigener Anschauung und ist für die beiden andern auf Madrider Photographien verwiesen. Im Bilde der National Gallery sind die nächsten Figuren etwa zwei Fuß hoch, und denselben Maßstab wird man bei den Bildern von Madrid voraussetzen dürfen. Das Format ist dem Quadrat ganz nahe und nur um sehr weniges breiter als hoch.

Gemeinsam ist allen dreien die stark bewegte Komposition (nachdem Bellini noch ein vorherrschend ruhiges Gelage geschildert hatte), ferner die Fülle der Figuren und ihr neues Verhältnis zu Luft und Landschaft, sowie die völlige Sicherheit in der Verteilung des Lichtes. „Bacchus und Ariadne" (National Gallery), nicht ohne Wunderlichkeiten in der Erzählung, enthält in der Mitte die Mänade mit den Klingplatten, Kopf und Brust im Helldunkel, das Uebrige im Licht, mit dem Gewand in Blau, Goldstoff und Linnen, einer der erstaunlichsten Akkorde der venetianischen Palette überhaupt. — Im „Bacchantenfest" (Madrid) erreicht die wunderbare Vision des Meisters eine vollkommene Kraft naiver Ueberzeugung; die berühmte Schlafende, die an einander gelehnten Liebenden, der sitzende Trinker bilden einen ruhigen Vordergrund, und erst über diesen hinaus waltet der fröhliche Tumult. — Endlich*) das Gewühl lustig und wild bewegter Putten vor einer Venusstatue (Madrid, meist als „Venusfest" benannt); eine gewaltige weltliche Ergänzung zu den idealen und seligen Putten der Assunta von Venedig (1518), womit Tizian den zwei anderen großen Puttenmalern der folgenden Zeit, Rubens und Murillo, die Hand reicht. — An der Thür eines Schrankes im Camerino aber befand sich der berühmte (Dresdener) Zinsgroschen Tizians, wahrscheinlich weil für dieses unvergleichliche Werk sonst kein Raum gewesen wäre in einem Gemach, das alle Hauptjuwelen Alfonsos umfassen sollte; kamen ja doch in Venedig, ohne Zweifel aus ähnlichem Grunde, an Zimmerthüren eine Nymphe und eine Ceres von Palma Vecchio vor.**) Was anderswo im Palast von Tizian vorhanden sein mochte, ist nicht bekannt; am ehesten das energische Porträt des an eine Kanone gelehnten Herzogs (Pal. Pitti,***) unter der irrigen Benennung als Karl V.); weniger sicher dagegen das Bild, welches im Louvre le Tizien et sa maîtresse heißt und jetzt gewöhnlich als Alfonso mit seiner Geliebten und späteren Gattin Laura

*) Von der besondern Wirkung dieses damals in der Villa Ludovisi befindlichen Bildes auf den Skulptor Du Quesnoy und den Maler Poussin meldet Passeri, p. 86 im Leben des Erstern: in quel quadro si affaticarono molto l'uno e l'altro, e ne estrassero una imitazione esatissima di quel genere di putti, l'uno nel disegnarli e formarne modelli, e l'altro nel disegnarli e colorirli. Du Quesnoy insbesondere habe die Frucht dieser Studien an den Tag gelegt sowohl in Modellen zu Reliefs spielender Putten, welche seither in Abgüssen von Hand zu Hand gingen, als auch in nicht sehr großen Putten in Freiskulptur für verschiedene Anlässe, und auch diese seien den Künstlern eine besondere Hilfe und Stütze. Vergl. auch p. 351 im Leben Poussins.

**) Anonimo 2c. ed. Frizzoni, p. 164, 180. Vielleicht fand man auch die Drehbarkeit der Bilder je nach dem Lichte wünschbar.

***) Jetzt meist als Dosso Dossi geltend.

Dianti oder Eustochia erklärt wird. Es hat ein Porträt der Laura im Palast gegeben, allein dies kann nicht das Bild des Louvre gewesen sein, wo die Züge des Mannes, welcher der Schönen die beiden Spiegel hält, mit denjenigen Alfonsos unvereinbar sind, während der weibliche Kopf einem Typus angehört, welcher in einer ganzen Reihe venetianischer Schönheiten wiederkehrt. Dies hindert nicht, daß auch dieses Werk aus dem Schloß von Ferrara stammen könnte.*)

Von all diesen estensischen Herrlichkeiten ist, wie man sieht, nichts auf italienischem Boden geblieben. Als Kardinal Ludovisi für gut fand, die zwei — wer weiß mit welchem Rechte — in seine Hände gelangten Bilder, das Bacchantenfest und das Venusfest, an Don Philipp IV. zu „schenken," hatte zunächst der Vizekönig von Neapel deren Versendung nach Spanien zu besorgen. Dieser rief noch die Künstler in seinen Palast zusammen, um sie ihnen zu zeigen, darunter den guten Domenichino, welcher darüber in Thränen ausbrach, daß solche Werke in ein fernes Land gehen müßten. Kopien von Padovanino sollen in Italien zurückgeblieben sein, und vier solche befinden sich in der Galerie von Bergamo; in Madrid kopierte dann Rubens die Bilder, aber in seiner völlig freien Weise. Wohin ist jedoch das Bildnis des Herzogs Alfonso mit seiner ersten Gemahlin Lucrezia Borgia (gest. 1520) gekommen? Schon merkwürdig als eines der so unglaublich seltenen Allianzporträte, soll es die Herzogin in vollem Prachtkostüm dargestellt haben: „in majestätischer Haltung stützte sie die Linke auf die Schulter eines kleinen Mohrenpagen." Und was soll man denken von den angeblichen Porträten des Ariosto? Daß bei Tizians Aufenthalten in Ferrara Dichter und Maler in nahen Verkehr gerieten, möchte kaum zu bezweifeln sein, und von dem Bilde der National Gallery (jetzt als Palma benannt) wird man wenigstens so viel behaupten können: es stelle eine Individualität hohen Ranges (und wegen Beigabe des Lorbeergebüsches einen Dichter) vor, gemalt von Einem, der in jenem Augenblick ein sehr großer Maler war.**)

---

*) Irgend ein Raum des Schlosses von Ferrara hieß unter Herzog Ercole II., als Vasari dort war, la guardaroba del Signor Duca, und daselbst befand sich u. a. eine Reihe Porträte von der Hand des Lorenzo Costa, deren sprechende Züge sehr gerühmt werden. Vasari IV, 240, Vita di Costa. — Wo sind dann die Sachen hingekommen, welche Lodovico Mazzolino 1505—1507 in den „Gemächern der Lucrezia" malte? — Von Dossos wunderbarer Circe (Gal. Borghese) wird wenigstens berichtet, sie habe sich „in einem Camerino" des Herzogs Alfonso befunden. Die aus der „klassischen" Welt Homers stammende Zauberin ist hier in einen unglaublichen Glanz von Romantik aufgenommen.

**) Die Worte bei Ridolfi I, 145 gehen auf ein anderes Bild, welches Ridolfi bei Renieri gesehen hat.

In den Kunstvorrat, die Guardaroba des Palastes von Urbino unter Herzog Guidobaldo II. (1538—1574) gestattet uns Vasari*) ebenfalls nur einen flüchtigen Blick, und vielleicht war ihm selbst nicht viel mehr gegönnt gewesen. Auch hier herrschte Tizian, zunächst mit einer Reihe von wichtigen Porträten, darunter die beiden berühmten von Guidobaldos Eltern Francesco Maria und Eleonora Gonzaga, Tochter der Isabella (Uffizien); dann eines des Papstes Julius II., welchen Tizian nie gesehen hat, — wenn Vasari hier nicht das eine florentinische, aus Urbino stammende Porträt von Rafael für einen Tizian genommen hat; außerdem Karl V., Franz I., Paul III., Sultan Soliman, Herzog Guidobaldo selbst, u. A. Von den Schönheiten in Halbfigur (wenn sie gleich nur teste heißen) werden zweie nicht näher bezeichnet, die dritte war eine Magdalena „mit zerstreutem Haar," und es wird gefragt, ob diese oder die von Federigo Gonzaga bestellte das nunmehr in der Galerie Pitti befindliche Wunderbild (S. 392) sei. Ganz gewiß aber ist die nackte, liegende „Venus," welche Vasari hier sah, identisch mit der schönern und jugendlichern von den zweien der Uffizien (mit den beiden Zofen in der Entfernung, siehe unten). Außer „vielen anderen schönen Sachen" müssen dem Vasari noch ganz besonders aufgefallen sein eine antike Gemme (Carniol) mit dem Kopfe Hannibals und ein herrlicher Marmorkopf Donatellos, welcher als Geschenk des einst gastlich empfangenen Giuliano Medici (gest. 1478) galt.**) Bei anderm Anlaß erwähnt Vasari noch in der Guardaroba eine Lucretia des Francesco Francia, und in einem besondern kleinen Gemach (studiolo segreto) ein „wunderschönes" Bild des Timoteo Viti: Apoll mit zwei halbnackten Musen.***) Ohne Zweifel aber werden im Palast von Urbino wie in demjenigen von Ferrara das Altertum und das 15. Jahrhundert noch durch anderes Aufgesammeltes reichlich vertreten gewesen sein, Vasari jedoch erwähnt nicht einmal jene für uns so wichtigen Darstellungen der freien Künste und berühmten Männer und scheint die betreffenden Säle nicht gesehen zu haben.

Von Tizian als Kabinetmaler der Großen wird noch weiter die Rede sein bei Anlaß seiner spätern Bilder, welche nicht mehr als „Geschenke" kleiner italienischer Fürsten, sondern durch direkte Bestellung an Karl V. und seine Umgebung gingen und durch unmittelbare Bezahlung, durch Kostbarkeiten,

---

*) Vasari XIII, 31 f., Vita di Tiziano.

**) Vasari III, 264, Vita di Donato.

***) Vasari VI, 11, Vita di Francia. — VIII, 153, Vita di Timoteo da Urbino.

durch Anweisungen auf Renten und durch geistliche Pfründen für den Sohn Pomponio honoriert wurden. Die wirkliche Auszahlung der Renten durch die italienischen Beamten Karls V. ließ öfter Einiges zu wünschen übrig.

Der ganze große Vorgang, von welchem hier gehandelt wird, scheint sich mehr und mehr auf venetianischem Boden zu vollziehen und ein Stück venetianischer Kunstgeschichte auszumachen, und es bedarf stets einer besondern Anstrengung, um dabei das übrige Italien nicht aus dem Gesichte zu verlieren. Sodann ist immer wieder auf die sehr starke Anzahl von Gegenständen des christlichen Bilderkreises hinzuweisen, welche, neben aller Mythologie und Nacktheit, in der Privatbestellung das Uebergewicht behauptet haben. Manches davon ist noch mit Willen für die Andacht geschaffen, sonst aber sind und bleiben Bibel und Legende das große Epos, welches die selbstverständliche Beschäftigung der Malerei vorzugsweise ausmacht, und namentlich für reiche und kunstsinnige Geistliche waren diese Themata die schicklichen.*) Gewiß sprach Federigo Gonzaga (1524) Unzähligen aus der Seele mit seinem Verlangen nach Bildern, welche non siano cose da sancti, ma qualche pitture vaghe e belle da vedere (vergl. S. 390), und man sehnte sich nach dem Schönen und Reizenden und auch nach dem Ueppigen, und der Ruhm der Maler, die Solches vorzüglich leisteten, wird sich am ehesten über Geburtsstadt oder Wohnort derselben hinaus verbreitet haben. Auch weit über die Nation hinaus reichte ja die Kunde dieser Dinge, so daß jetzt auch die in Italien weilenden Niederländer sich vor Allem der betreffenden Fähigkeit zu bemächtigen suchten, um sie dann in der Heimat zu verwerten. Dort war bis jetzt das Triptychon religiösen Inhaltes, meist mit einer Anbetung der Könige oder einer Passion, das Hauptkunstwerk der Wohnung der Reichen gewesen, als nun mit Mabuse und Andern die alte Götterwelt und der Mythus hinzutraten. Wie man dann im Norden Gott und der Welt zugleich hat dienen wollen, lehren uns die Bilder, welche Paris Bordone während seines Aufenthaltes in Frankreich schuf;**) dortige Große bestellten bei ihm fast regelmäßig ein geistliches und ein mythologisches Werk: der Herzog von Guise ein Kirchenbild und eine Venus mit Amor, der Kardinal von Lothringen ein Ecce homo und einen Jupiter mit Io; nach Flandern gingen von ihm

---

*) Sebastiano del Piombo malte den kreuztragenden Christus für den Patriarchen von Aquileja, die Marter der heil. Agatha (Gal. Pitti) für den Kardinal von Aragon. Von den ersten Mahnungen der Gegenreformation an scheint diese Denkweise noch zugenommen zu haben.

**) Vasari XIII, 49 f., Vita di Tiziano.

eine Magdalena mit Engeln und eine Diana mit Nymphen, bestellt vom italienischen Leibarzt der Statthalterin Maria von Ungarn, zum Geschenk für dieselbe. Allein im Hause und im Palast des reichen Italieners überwog noch immer die religiöse Bilderwelt. Und dabei ließe sich recht wohl behaupten, daß gegen den Andrang eines allgemeinern Uebels der italienischen Malerei, nämlich der Schnellproduktion und Verflachung in den Jahrzehnten nach Rafaels Tode, das — weltliche wie geistliche — Gemälde für den Hausbesitz eine wohlthätige Gegenwirkung ausgeübt habe, weil es wenigstens noch immer eine sorgfältige Ausführung verlangte. Was Venedig insbesondere betrifft, so ist freilich nicht zu leugnen, daß die jüngere Generation, welche sich an Tizians Stil anschloß (die Bonifazio, Paris Bordone, Tintoretto, Andrea Schiavone 2c.) schneller und hie und da skizzenhaft zu produzieren anfing,*) allein ihre „leichte Ware" war koloristisch bisweilen so schön als manche Werke Tizians, und auch die Besteller werden dann die unbestreitbare Virtuosität, die Wirksamkeit der Darstellung anstatt anderer Vorzüge sich haben gefallen lassen.

Um sich aber das Uebergewicht der religiösen Bilder über die weltlichen und mythologischen im Hausbesitz gegenwärtig zu halten, möge man noch einmal rechnen, daß sämtliche (im engern Sinne so benannte) Madonnen aller Schulen zu den erstern gehörten, auch wenn sie in der Folge als Geschenke in Kirchen gerieten. Von Rafael war in seinen spätern Jahren für Kunstfreunde kaum mehr Anderes zu bekommen, und auch was man noch sonst bekam, gehörte dem religiösen Gebiete an. Für den Kardinal Colonna malte er oder ließ er malen den jugendlichen Johannes in der Wüste (Uffizien), ferner zur Versendung an Franz I. das mächtige Bild des auf den Satan niedersausenden S. Michael (Louvre), sowie die christliche Andromeda: S. Margaretha (Louvre).**) — Wie deutlich sind dann die heiligen Familien des Andrea del Sarto Postulate von Kunstfreunden eher noch als von Andächtigen. Aus einem nur 42-jährigen Leben werden uns (bei Vasari) neben einer Reihe von Altarwerken ersten Ranges und Hauptfresken der goldenen Zeit eine ganze Menge solcher heiligen Familien und Madonnen des Andrea samt ihren Bestellern aufgezählt; die majestätische Halbfigur des jugendlichen Täufers

---

*) Crowe und Cavalcaselle, Tizian I, 355 ff.

**) Von Giulio ausgeführt und übel zugerichtet lebt das Bild nur noch durch die völlige Untödlichkeit des wunderbaren Gedankens. Giulio hat in der Folge dasselbe Thema, ebenfalls Einzelfigur in Hochformat, selbständig behandelt (Galerie von Wien) und damit bewiesen, wie unzugänglich ihm das Höchste in seinem Meister geblieben war.

(Pal. Pitti), welche eher in jedem anderen Sinne gemalt ist als zur Verherrlichung der Askese, entstand für Giovan Maria Benintendi, welcher sie später dem Herzog Cosimo schenkte oder schenken mußte. — Von Garofalo sind zahllose meist kleine Bilder biblisch erzählenden und sogar ekstatischen und mystischen Inhaltes in vielen Galerien vorhanden, und diese meint schon Vasari*) mit den Worten: lavorò quadri per le case loro (nämlich de' Ferraresi) quasi senza numero. Von Mazzolino giebt es beinahe nichts Anderes.**) Ein berühmtes kleines Juwel des Correggio zeugt von dem höchsten Aufwande, welcher je für die Hausandacht gemacht worden: das Gethsemane beim Duke of Wellington (Apsley House, London, wobei auch die vorzügliche alte Kopie in der National Gallery schon deshalb mit in Betracht kommt, weil sie die Gruppen der Ferne, welche damals im Original etwas heller gewesen sein müssen, besser sichtbar wiedergiebt). Es ist ein Breitbild; Christus und der Engel, die einander gegenseitig zu beglänzen scheinen, sind nach links gerückt, die Gruppe der schlafenden Jünger, im Dunkel eben noch erkennbar, nach rechts. Der Kopf Christi hat beim wunderbarsten Ausdruck die höchste Vollendung in Untensicht und Licht, und nur im Original sprechen auch vollkommen die Schmerzenszüge des Engels in Auge, Nasenwinkel und Mund. Dagegen ist der Gang des Lichtes durch das Bild, vom Abglanz des Engels bis zur frühen Tagesdämmerung über der landschaftlichen Ferne, in der Kopie eher zu verfolgen. — Sodann ist das Ecce homo der National Gallery — ob von Correggios eigener Hand oder nicht — eines jener merkwürdigen, für die Hausandacht entstandenen Excerpte des Hauptinhaltes großer pathetischer Scenen, wie sie damals z. B. durch Sebastiano del Piombo in seinem kreuztragenden Christus, seiner Pietà von drei Teilfiguren rc. für die Häuser andächtiger Prälaten geschaffen wurden. — In dem kurzen Leben des Parmigianino, welcher doch herrliche Bildnisse und unter seinen so wenigen mythologischen Malereien den berühmten Amor der Galerie von Wien und die Fresken von Fontanellato mit der Jagd der Diana aufzuweisen hat, überwiegt gleichwohl bei weitem eine ganze große Reihe von Hausandachtsbildern, welche Vasari einzeln anführt. — Die Bilder der Tochter des Herodes mit dem Haupte des Täufers, oft begleitet vom Henker oder auch von einer

*) Vasari XI, 228, Vita di Garofalo.

**) Außer den bekannten religiösen Bildern mit vielen kleinen Figuren von Mazzolino mögen hier noch zwei neuerlich aus Urkunden nachgewiesene erwähnt werden: eine Tempelreinigung und eine Fußwaschung von den Jahren 1527 und 1528, für Herzog Alfonso von Ferrara.

Dienerin, sind wohl sämtlich nicht für Kirchen gemalt; und nun überlege man, was schon nur die Schule des Lionardo Physiognomisches, Malerisches und Pathetisches mit diesem Thema geleistet hat (vergl. unten). — Die herrlichste Taufe Christi, das Bild des Cesare da Sesto mit der berühmten Landschaft des Bernazzano (bei Duca Scotti in Mailand) kannte Vasari*) „nelle case della zecca" zu Mailand, ohne Zweifel als Versatz aus Privatbesitz, und ebendort eine Herodias desselben Cesare. — Und was für ruhmvolle religiöse Bilder der venetianischen Schule sind für den Privatbesitz entstanden. Tizian malte, wie oben erwähnt, für den Palast von Mantua das eine Exemplar seines Emmaus (Louvre) und vielleicht schon um 1523 diejenige weltberühmte Grabtragung (Louvre), welche allein unter allen Darstellungen dieses Momentes mit Rafael in Wettkampf treten kann und die spezifische Kraft venetianischen Wollens und Könnens zu höchster Aeußerung gesammelt zeigt. Das andere Exemplar des Emmaus war die Bestellung eines Contarini, der das Bild erst nachträglich der Signorie Venedig schenkte, weil es würdig sei der öffentlichen Aufstellung; es kam zunächst in die Wohnräume des Dogen, dann in die salotta d'oro, über eine Pforte.**) Eine Verkündigung ging an die Kaiserin Isabel nach Spanien; ein Presepio mit Schutzheiligen wurde gemalt für Giovanni Battista Torniello. Bei allen Madonnen Tizians, auch denjenigen mit Heiligen in Kniefiguren, zum Teil Bildern von höchster Schönheit, versteht sich die Erwerbung für das Haus von selbst. Und dies wohl ebenso bei den verschiedenen Darstellungen der Ehebrecherin vor Christus,***) worunter

---

*) XI, 274, Vita di Garofalo.

**) Wenn die merkwürdige Taufe Christi in der Galerie des Kapitols wirklich von Tizian und dann ein frühes Bild desselben ist, so hat er sie für die Hausandacht gemalt, wie der anwesende greise Donator beweist. — Schon bei Giovanni Bellini erwähnt Ridolfi (I, 56) außer dem berühmten Emmaus von S. Salvatore ein anderes für Giorgio Cornaro, den Bruder der Königin von Cypern, gemaltes, und auch Vasari hat dasselbe gekannt: in casa messer Giorgio Cornaro.

***) Dieses Thema der Adultera in Venedig fast von allen namhaften Meistern, anderswo viel seltener behandelt, rührt einige Fragen auf. Zum vollständigen Cyklus der evangelischen Malereien hatte es von jeher gehört und kommt auch schon im Malerbuch vom Berge Athos vor (übersetzt von Schäfer, S. 194). Allein woher die Vorliebe, mit welcher es jetzt dargestellt wurde? Vor allem kann es doch nur für den Hausbesitz und nicht für Kirchen gemalt worden sein, und nun denke man sich eine angesehene Familie, die es freiwillig bestellt haben soll? so schön auch die Angeklagte, so mächtig der Christus beseelt und gemalt werden mochte. Jedenfalls mußte der früher als entscheidend geltende Moment, der zur Erde gebückte, schreibende Christus, vermieden werden, und ganz meisterlich zog sich Tizian in einem seiner großen Breitbilder (Kopie des Bonifazio, Brera) aus der Schwierigkeit: Christus steht wieder emporgerichtet da und überläßt es den Pharisäern, das von ihm zuvor auf die Erde Geschriebene

das psychologisch so mächtig koncentrierte Bild der Galerie von Wien, das einfachste von allen. In derselben Sammlung findet sich auch das große Ecce homo, welches Tizian 1543 für einen niederländischen Kaufmann in Venedig, d'Anna (eigentlich van Haanen) gemalt hat, und wenn irgendwo, so wird hier der Beschauer den Eindruck haben, daß es sich nicht um religiöse Erbauung, auch nicht um höchste dramatische Entwicklung, sondern um vielartiges Leben und um einen prachtvollen Farben- und Lichtakkord gehandelt habe, ausgehend von dem Scharlachgewande des Pharisäers im Vordergrunde. Der spätern Andachtsbilder für Karl V. und Philipp II. wird unten noch zu gedenken sein.

Paris Bordone, der nächste, welcher neben Tizian genannt zu werden pflegt, hat zwar eine Anzahl von bedeutenden Kirchenbildern geliefert, sein Meistes aber doch wohl für den Hausbesitz. Seinen Christus im Limbus malte er für einen Foscari, und auch seine Taufe Christi (Brera), welche mit dem Wunderwerke des Cesare da Sesto wetteifern kann, wird man nicht leicht für eine Kirche entstanden glauben. Wie er es während seines Aufenthaltes in Frankreich hielt, ist oben erwähnt worden. Jede nähere Uebersicht solcher religiösen Hausbilder müßte jedoch ins Unbegrenzte hinausführen, wenn man z. B. nur die Werkstatt der beiden in Venedig ansässigen Bonifazio danach durchgehen würde. Ein herrliches, man darf sagen unerwartetes Abendleuchten innerhalb der großen Kunst ist dann dem Hausandachtsbild gewährt worden durch Paolo Veronese. In Kirchen und Sakristeien, in den Sälen des Dogenpalastes und der Scuole hatte sich Venedig bei seinem Verzicht auf das Fresko an große Breitbilder jedes Inhaltes auf Tuchflächen gewöhnt, und nun konnte auch das Hausandachtsbild hie und da zu diesem Maßstabe gelangen, und man wird es in den Galerien vom Breitbilde kirchlicher Bestimmung oft schwer unterscheiden können; ganz gewiß aber sind

---

selbst mit Hilfe des Augenglases nachzusehen, wobei jetzt das Bücken an ihnen ist. In den Kniefigurenbildern (seit Palma, Galerie des Kapitols) beschränkt sich die Scene auf die physiognomischen Kontraste, auf Reden, Schweigen und Blicke. Mit ganz Wenigem, aber vollständig hat hier Tizian die Scene erschöpft in dem genannten Bilde der Galerie von Wien: keine Architektur, kein Tempel; die Phärisäer haben das Weib ergriffen und Christus vor einer Mauerkante überrascht; Hauptlicht hat nur Christus links; ein zweites Licht die wehmütig niederschauende, von Zweien sehr derb gepackte Frau; mehr in Halblicht und Dunkel die sämtlichen Pharisäer, deren Reden und Zischeln man errät; die durchweg gedämpften Farben geben den ächten, unheimlichen Eindruck eines Ueberfalles. — Wie die in S. Afra zu Brescia befindliche Ehebrecherin Tizians dorthin gelangt sein mag? Man darf hier ausnahmsweise erwägen, daß die Heilige der betreffenden Kirche eine bekehrte Buhlerin gewesen war.

einige Hauptwerke des Paolo für das Haus, und der Absicht nach auf alle Zeiten, geschaffen worden. In seinem großen Emmausbild (Louvre) sind Christus und die beiden Jünger auf das Unbefangenste umgeben von einer schönen und glücklichen venetianischen Familie, in welcher man schon die des Meisters hat erkennen wollen. Das Bild der Familie Cocina aber (Dresden) ist eines der anmutigsten Werke der ganzen Malerei, weil hier ein großer Maler nicht nur vollkommen in seinem Element gewesen ist (so daß Aufgabe und Können sich auf das reinste decken), sondern auch der liebenswürdigsten Gefühlsweise und offenbar der vertrauten Hausfreundschaft hat den Lauf lassen dürfen. Maria thront links zwischen dem Täufer und dem Evangelisten Matthäus samt seinem Engel; vor ihr, zum Teil kniend, die Familie, wundersam durchflochten von den drei Gestalten: Glaube, Hoffnung und Liebe; und dies alles von einer so leichten und freien Gegenwart, als könnte es gar nicht anders sein.

Die weitere Welt von Malereien des 16. Jahrhunderts für den Hausbesitz werden wir nun versuchen müssen nach Gattungen aufzuführen, soweit dieselben von einander getrennt zu halten sind. Man wird dabei inne, wie Vieles seither im ganzen Abendland ebenfalls zur Gattung, d. h. gültig und selbstverständlich geworden ist, nachdem es in Italien seinen Ursprung genommen. Außerdem ist es nicht unsere Schuld, daß dieses Wort in zweierlei Sinne gebraucht wird: für den Sachinhalt und andrerseits für die malerische Erscheinung (für Größe, Format, Verteilung im Raum, Grad und Technik der Ausführung u. s. w.), und daß wir zufrieden sein müssen, die verschiedensten Werke nur nach irgend einer Ordnung aufzählen zu können.

Vor allem ist zu gedenken des venetianischen Genrebildes, welches ausschließlich für die Wonne des Hauses geschaffen zu sein scheint.*) Nachdem dasselbe schon „Novellenbild,“ „Stimmungsbild,“ „Gesellschaftsbild“ geheißen, mag ihm am Besten der möglichst unbestimmte Titel bleiben. Das Leben und Treiben anonymer Menschen darzustellen, war schon seit längerer Zeit nichts Unerhörtes, und z. B. der deutsche Kupferstich hatte damals Liebespaare, Trachten, Feste, Lustbarkeiten in häufiger Verbildlichung aufzuweisen. In Venedig aber kamen dem Genrebilde besondere Förderniſſe zu statten: von

*) Manche und offenbar wichtige genrehaften Scenen, Einzelfiguren und Gruppen von solchen müssen laut den Beschreibungen bei Ridolfi &c. auch in den Fassadenmalereien des Giorgione neben idealen Darstellungen vorgekommen sein, und so gewiß auch in andern untergegangenen Werken dieser Art.

den Geschichten und Ceremonien des Dogenpalastes und der Scuole her die reichliche Gewöhnung an lebendig gewandte Gestalten in der schönen Zeittracht, und vom Fassadenmalen her die Herrschaft einer Phantasie, welche sich im Reiche des Anmutigen und Kräftigen auf das Unbedenklichste scheint ergangen zu haben — da ihr ja doch ein baldiger Untergang durch die Seeluft bevorstand. Entscheidend war dann, daß Giorgione in seinem kurzen Leben (1477 bis 1511) den Klang und die Weise für diese Scenen anstimmte, mag ihm auch von den vorhandenen Bildern gegenwärtig fast jedes abgestritten werden durch Einzelkritik. Bis auf weiteres sind nur noch die sogen. „Familie“ (Pal. Giovanelli in Venedig) und die „drei Philosophen“ (Galerie von Wien) unangefochten geblieben, denn selbst das sogen. „Concert champêtre“ (Louvre) hat man dem Domenico Campagnola zugewiesen, welcher in diesem Falle der eigentliche primäre Meister auf diesem Gebiete müßte gewesen sein. Die Welt wird es sich indes nicht nehmen lassen, aus Originalen, Kopien, Nachahmungen und Nachklängen nicht bloß solcher Genrebilder, sondern auch des Uebrigen, was den Namen trägt, sich ihren Giorgione zu konstruieren, weil an jener Stelle ein solcher mächtiger Urheber nicht zu entbehren ist und auf einen solchen, auch wenn man keine Kunde hätte, müßte geraten werden. Von den Halbfigurenbildern wird weiterhin die Rede sein, um zunächst der ganzen Scenen zu gedenken. Es waren wohl neue Gegenstände, aber nichts Aufregendes, nur ruhig fröhliche Anblicke, wozu sich von selbst in der Seele des Meisters neue Werte und Harmonien der Farben mögen gesellt haben; aus einem für uns rätselhaft bewegten Innern steigen Visionen empor, welche dann erst in Gestalten und Hergang eine volle Bestimmtheit gewinnen. Von diesem, man könnte sagen äußeren sachlichen Inhalt mag ihm schon manches bei seinem Fassadenmalen von selber zugeströmt sein: irgend ein schönes oder charakteristisches, malerisch wünschenswertes Dasein, von jener Art, welche Vasari beklagte, nicht „verstehen“ (intendere) zu können.*) Neuere haben dann solche Werke nur zu sehr „verstehen“ wollen und diese und jene Deutung hineingelegt, weil sie angesichts des heutigen Genrebildes zu sehr an die Alternative von Witz oder Innigkeit gewöhnt sind; „verstehen“ aber kann man jene venetianischen Bilder allerdings nur, wie man etwa schöne Melodien „versteht;“ das Neckende jedoch ist, daß uns jene Bilder gleichsam ins Vertrauen zu nehmen scheinen. Daß das ganze übrige Italien nicht auf diese Welt eingegangen ist, hing daran, daß es mehr und mehr nur den

---

*) Vasari VII, 84, Vita di Giorgione.

Affekt, das Pathetische begehrte oder sich der Allegorie ergab und dann meinte, auch Giorgione sollte sich allegorisch erklären lassen. Und doch ist es nichts als ein unbefangenes Beisammensein von Leuten, die sich nicht gesehen glauben, in edler Tracht, auch in schöner Nacktheit, und dazu als Scenerie ein sehr lichter Wald oder über einer Wiese ein herrlich ansteigendes Bergland, wonnig in Licht und Luft — alles bei öfter nur flüchtiger Ausführung und von Malern zweiten Ranges, von welchen man insbesondere den Bergamasken Giovanni Cariani (gebildet unter dem Einfluß des Palma und Giorgione) zu nennen pflegt. In diese Reihe gehört u. a. das „Horoskop" (Dresden), welches allzu präzis auf eine Stelle im Ariosto bezogen wird: ein im Walde hausender Astrolog wird ganz einfach durch eine Mutter wegen des Schicksals ihres Kindes befragt, in Gegenwart eines jungen Geharnischten.*) Dann (in der National Gallery) der irrig so benannte „Liebesgarten": eine freie Landschaft mit Stadt und Gebirge in der Ferne, von einem Bächlein durchströmt, diesseits stehend ein Geiger und ein Weib, jenseits sitzend ein Liebespaar. Es ist ein dekorativ gegebenes Hochbild, vielleicht Teil einer ganzen Reihe oder doch Gegenstück eines zweiten Bildes. Ferner von ähnlichem Stil (bei Lord Lansdowne): ein Lautenspieler und zwei Sängerinnen im Freien sitzend. Allem bleibt jedoch jenes Concert champêtre (Louvre) überlegen durch den vollkommenen Wohllaut des so einfachen Ganzen, und hier wird vielleicht auch ein allegorischer Zug zuzugeben sein: was das schöne halbnackte Weib, von tiefernsten Zügen, links aus einem Gefäß in einen Sarkophag ausgießt, ist es etwa der Rest und Bodensatz des Lebensweines? Pastoralen sind diese Bilder nicht, weder im Sinne des (seit Boccaccio im 14. Jahrhundert) idealisierten noch des wirklichen italienischen Hirtenlebens, wie es z. B. Palma in seinem Bilde „Jakob und Rahel" (Dresden) darstellte, weil das Thema es so verlangte; sowohl im Concert champêtre als im „Horoskop" sieht man Hirten nur klein in der Ferne, wie man sie wohl auch auf venetianischen Madonnenbildern entdeckt. Einmal aber erhebt Tizian doch in seinen „drei Lebensaltern" den Hirten und seine Geliebte zur Hauptgruppe eines Bildes, welches von Anfang an die Menschen hingerissen hat, und giebt Putten und einen hochbejahrten Greis nur auf einem zweiten und dritten Plane mit.**) Die Anmut und das stille Gespräch des Liebespaares

---

*) Nach neuster Bestimmung alte Kopie nach einem verschollenen Bild des Giorgione. — Die Beziehung auf Ariosto wird aufzugeben sein, da Giorgione die erste Ausgabe des Orlando nicht mehr erlebt hat.

**) Laut Ticozzi, Vite de' pittori Vecellî, p. 44 malte Tizian das Bild schon 1515 für

deuten auf die kurze Hochblüte des Lebens; von den Putten schlafen zwei, weil die Kindheit ein Unbewußtes ist; ein dritter ist erwacht und will in eitlem Beginnen an einer gekappten Weide emporklettern; der Greis aber in der Ferne, von Schädeln umgeben, zeigt die Vereinsamung des hohen Alters, welchem alle früheren Genossen vorweg gestorben sind. Noch weiter entfernt sieht man eine Schafherde mit zwei Hirten. — Nun aber wäre desjenigen Bildes (Galerie Borghese) zu gedenken, welches unter dem Namen Amor sacro e profano erst in unseren Zeiten zu seiner vollen magischen Gewalt über die Menschen und zu seinem wahrhaft einzigen Ruhme gelangt ist. Gerade hier lassen uns alle Kunden im Stiche, so daß schon die Datierungen um mehr als ein Jahrzehnt von einander abweichen, von den Deutungen nicht zu reden. So viel aber darf hier doch gesagt werden, daß selbst Tizian ohne das bereits als Gattung, als Kunstsitte, als Sache von Bestellern vorhandene „venetianische Genrebild“ schwerlich auf diese Darstellung geraten wäre. Hat doch keine andere der erlauchten damaligen Schulen auch nur einen fernen Anklang dieser Art aufzuweisen, obwohl es an der betreffenden Begabung bei Rafael, Andrea del Sarto, Sodoma und anderen gewiß nicht würde gefehlt haben. Die Kunde vom schönsten „Sein“, ohne strengere Beziehung, verdankte die damalige Welt nur Venedig.

Auch hier übrigens hat diese Gattung kein langes unabhängiges Leben gehabt und für ihre Fortdauer bald biblische Vorwände suchen müssen. So

---

den Schwiegervater eines gewissen Giovanni da Castel Bolognese, also voraussichtlich für einen bejahrten Mann; — dann abermals (p. 179) und viel später 1548 in Augsburg für den dortigen Bischof, Kardinal Otto Truchseß, und letzteres Exemplar, das noch Sandrart im Hause Hopfer daselbst sah, ging später für 1000 Imperialen (Zecchinen) an Königin Christine von Schweden. Auch Vasari hatte wenigstens die Tradition, die Komposition sei eine relativ frühe, entstanden, „als Tizian von Ferrara nach Venedig zurückgekehrt war.“ — Von den mir bekannten Exemplaren halte ich am ehesten für eines der Originale Tizians das Bild in Dudley House, aus Gal. Manfrin stammend (unter dem Namen Giorgione, auf welchen der dunkle Hautton des Hirten geführt haben mag), bei Crowe und Cavalcaselle als Kopie von einem der Dossi geltend. Dagegen erschien mir das von denselben Autoren als Original bezeichnete Exemplar der Bridgewater Gallery nur als eine sehr achtbare venetianische Kopie, etwas versüßt im Kopf der Hirtin: auch der Kopf des Hirten ist in Formen und Wendung merklich verändert; in der Landschaft steht das Gebäude nicht mehr über der Kindergruppe, sondern ist über den Greis mit dem Totenkopf gerückt. — Die Kopie des Sassoferrato (Galerie Borghese) schließt sich wesentlich an das Exemplar von Dudley House an, und dann wäre am ehesten dieses das Exemplar der Königin Christine gewesen, welches Sassoferrato in Rom kopiert haben kann. — Eine wenigstens ähnliche Komposition aber kannte Ridolfi (I, 83) schon von Giorgione una donna ignuda e con essa lei un pastore che suonava il zufolo ed ella mirandolo sorrideva. . .

entstanden besonders in der Werkstatt der Bonifazio jene prachtvollen Bilder der Findung Mosis, des verlorenen Sohnes, des reichen Mannes mit dem armen Lazarus u. s. w., welche zu uns nicht als die angeblich dargestellten Momente, sondern als reiches venetianisches Leben sprechen. Allein die Wahrscheinlichmachung des biblisch gegebenen Momentes hat eben doch zur Häufung von Beziehungen und von Figuren geführt, nachdem das ächte venetianische Genrebild deren nicht mehrere enthalten hatte, als der schöne Klang des Ganzen verlangte. Daneben wuchs mit Jacopo Bassano und seiner Werkstatt eine neue Gattung heran, welche — nach der Masse des Vorhandenen, sowie der Nachahmungen und Stiche aus allen Schulen, auch des Nordens zu urteilen — einem wahren Bedürfnis muß entgegengekommen sein: das Bild der ländlich gedeihlichen Existenz, der Bauern und Hirten mit ihren oft so meisterhaft gemalten Tieren, unter biblischem, auch wohl mythischem Vorwand. Die ideale, arkadische Hirtenwelt überließ man fast ganz den Dichtern.

Wie beim Genrebild so ruht auch bei der Halbfigur, wie sich zeigen wird, der Hauptaccent auf Venedig und auf Giorgione, nur daß hier doch große Präcedentien und glänzende Parallelen aus der übrigen italienischen Malerei mit in Betracht kommen.

Schon in der kirchlichen Kunst des Mittelalters nehmen die heiligen Halbfiguren eine beträchtliche Stelle ein, und man findet sie als schmückende Medaillons verteilt in die Einrahmungen großer Fresken, als Teilbilder mehrtafliger Altarwerke (Anconen) u. s. w. Für die Hausandacht aber hat ihrer schon die byzantinische Kunst viele geschaffen, und dann vollends die große italienische Malerei, und es wird zunächst zu ermitteln sein, was Frömmigkeit und wach gewordener Kunstsinn vorzüglich verlangten. Bei beschränktem Raum wird man die relativ groß ausgeführte Halbfigur oder auch das bloße Brustbild der ganzen, aber kleinen Gestalt vorgezogen haben, weil dort der Ausdruck von Seele und Charakter vollkommener zu entwickeln war. Der Einzelne konnte schon das Bild seines Namensheiligen begehren, ein guter Unterthan das des Staatspatrons, und ein Venetianer wird es gewesen sein, welcher das mit Mantegnas Namen bezeichnete Brustbild des S. Marcus (Frankfurt, Städel) hat malen lassen (aus einem architektonischen Bogen unter einem Feston hervorschauend). Als Pestheiliger mag S. Sebastian oft für das Haus gemalt worden sein, und berühmte Brustbilder desselben giebt es von Antonello bis auf Rafael (Galerie von Bergamo), und Andrea del Sartos letztes Bild, diesmal für eine Sebastiansbruderschaft gemalt, stellte

den Heiligen als Halbfigur dar; dasselbe ist verschwunden und wir haben nur noch Vasaris Worte des Entzückens.*) — Von den Madonnen mit dem Kinde, welche größtenteils hieher gehören würden, sehen wir auch hier ab, um nur die Halbfiguren der Mater dolorosa zu erwähnen. Neben dem Ecce homo, welches im Norden vorherrscht**) und das tiefe Leiden betont, behauptet sich in Italien eher die Halbfigur des kreuztragenden, den Beschauer groß anblickenden Christus (Giovanni Bellini, Giovanni Busi-Cariani,***) A. Solario, Bernardo Luini), und diese bildet dann öfter das Gegenstück einer Schmerzensmutter. Das Brustbild des segnenden Christus besitzt man u. a. in dem frühesten sicher datierten Bilde des Antonello (1465, National Gallery), mit der erstaunlichen Behandlung von Pupillen und Haupthaar. Während in nordischen Bildern dieser Art Christi linke Hand den als Welt zu deutenden Reichsapfel hält (einmal auch bei Luini, Freskohalbfigur der Brera) †) wird ihr in Italien eher ein offenes Buch gegeben: la testa del Christo che con la man destra dà la benedizione, con la sinistra tien un libro aperto, sagt der Anonimo ††) von einem Bilde des Bartolommeo Montagna. Bei diesem Anlaß ist ausdrücklich hinzuweisen auf den damaligen italienischen Sprachgebrauch, welcher mit testa häufig eine vollständige Halbfigur bezeichnet. — Wir verzichten auch hier auf die nähere Erörterung der großen Thatsache, daß hierauf venetianische Maler seit Giovanni Bellini den erhabensten Christustypus hervorbrachten, und daß Tizians Christus mit dem Zinsgroschen (Dresden, einst im Camerino Alfonsos I., S. 396) nicht nur ein frühes Wunderwerk seiner malerischen Ausführung, sondern ein Höhepunkt der religiösen Ahnungsgabe ist.

Entschieden noch wie für die Andacht gemalt erscheint ein seelenvolles Werk aus Rafaels florentinischer Zeit: die heil. Katharina (Kniebild, National Gallery), in sanfter Ekstase aufwärts schauend nach einem himmlischen Strahl,

---

*) Vasari VIII, 192, Vita di Andrea.

**) Doch kommt es auch in Italien vor bei Pollajuolo, A. Solario und selbst bei Rafael (Galerie von Brescia).

***) Diese Beiden laut Erwähnungen im Anonimo, ed. Frizzoni, p. 138, 166. — Unter den betreffenden Bildern des Sebastiano del Piombo das vorzüglichste in der Ermitage zu Petersburg. Waagen, Ermitage, S. 36.

†) In dem köstlichen kleinen Bilde der Galerie Borghese, welches früher Lionardo hieß und wahrscheinlich von Marco d'Oggionno ausgeführt ist, hält der sehr jugendliche Christus eine wirkliche, mit Andeutung von Land und Meer versehene Weltkugel in der Linken.

††) ed. Frizzoni, p. 39.

die Rechte beteuernd auf die Brust gelegt, die Linke auf das Rad gelehnt. (Vielleicht um dasselbe Jahr wie Tizians Christus gemalt.)

Mit Lionardos sonderbar schwärmerischem jugendlichen Täufer (Louvre; Ausführung von Salaino in der Ambrosiana; Varianten anderswo)*) betreten wir nun das Gebiet der mailändischen Halbfigur, welche noch vor der venetianischen zu erwähnen ratsam sein wird. Wer die furchtbaren Schicksale des Herzogtums Mailand namentlich seit etwa 1520 erwägt, wird sich nicht wundern über den Mangel an Kunden in Betreff der Künstler, sondern viel eher über das Weiterleben einer großen und herrlichen Kunst. Diejenigen, welche als Lionardos „Schüler" gelten und seinem Andenken so unendlich viel mehr Segen gebracht haben als die Schüler Rafaels dem Andenken ihres Meisters, sind kaum mit einer urkundlichen Zeile sei es an den ersten oder den zweiten mailändischen Aufenthalt Lionardos anzuknüpfen; man sieht nur, wie er auf sie wirkte, wie sie seine Gedanken ausführten und weiter trugen und in seinem Geiste zu schaffen suchten. Für Halbfigur und Brustbild hatte nun Lionardo schon aus seiner florentinischen Frühzeit, so sagt man, die Tradition eines aus dunkelm Grund hervortretenden, mächtig modellierten und abgetönten, bis zur sprechenden Charakterwahrheit durchgeführten Menschenbildes mitgebracht, mochte es sich um ein Porträt oder um eine Idealfigur handeln. Welches nun seine eigenen mailändischen Bilder dieser Art gewesen seien, darüber herrscht Streit — die Wirkung davon sieht man in Porträten, Madonnen und andern (zum Teil bereits angeführten) Andachtshalbfiguren der Schüler, auch in Luinis segnendem Christusknaben und seinem Christuskind mit dem Lamm (beide in der Ambrosiana). Außerdem aber sind offenbar eine Anzahl von Halbfiguren auf neutralem Grunde entstanden rein um ihrer lionardesken Schönheit willen, welche, selbst aus zweiter Hand dargeboten, einen ähnlichen Zauber ausgeübt haben mag wie anderswo die perugineske. Dieser Art ist das herrliche jugendliche Brustbild (ein Engel?) des Cesaro da Sesto (Galerie von Brescia), Luinis Herodias und Susanna (beide Galerie Borromeo), ganz besonders aber mehrere Bilder des Gian Pietrino (eigentlich Giovan Pietro Ricci). Seine Abundantia (Galerie Borromeo) würde einen ziemlich vollständigen Begriff von dieser Gattung und seiner Behandlung geben; eine sehr besondere Stellung jedoch nimmt er in der Kunstgeschichte ein als zeitlich frühester Magdalenenmaler im neuern

*) Den andern Pol florentinischen Wollens mag man erkennen in jenem glänzenden, gebieterisch schauenden Johannesknaben des Andrea del Sarto, in der Galerie Pitti, welcher schon oben erwähnt wurde.

Sinne, als derjenige, welcher zuerst Jugendschönheit und eine bestimmte Art von Wehmut (noch nicht eigentlich die Buße) in Eins geschmolzen hat. (Brera, Museo Municipale und Gemäldesammlung des erzbischöflichen Palastes in Mailand, auch Museum von Berlin.)*) — Außer dem dunkeln, neutralen Grunde kannte indes die florentinische Tradition bei Madonnen wie bei Porträten auch den landschaftlichen, sei es unmittelbar, sei es durch eine Bogenhalle hindurch gesehenen; es ist die romantische Berg- und Flußlandschaft der Spätzeit des 15. Jahrhunderts, und als Typus mag etwa der Hintergrund von Verrocchios Taufe Christi gelten, um ein Bild aus der nächsten Nähe des jugendlichen Lionardo zu nennen. Während seines ersten mailändischen Aufenthaltes aber, unter dem offenbaren Eindruck der subalpinen Felsthäler und ihrer Seen, wandelte sich jene Ueberlieferung um in dasjenige fabelschöne Hochgebirgsland, das Lionardo dann (seit 1500) seiner Gioconda sowohl als derjenigen (sofort zu erwähnenden) nackten Halbfigur der Ermitagegalerie zum Hintergrunde gab, welche zur Gioconda in so geheimnisvoller Beziehung steht. Auch seine mailändischen Schüler müssen davon berührt worden sein; eine liebliche halbnackte Idealfigur (Galerie Stroganoff, Petersburg), vermutlich von der Hand des Marco d'Oggionno, hebt sich ab von einer Landschaft mit Steilgebirgen und Seen.**) — Endlich muß hier noch einer Komposition Lionardos von zwei Halbfiguren auf neutralem Grund gedacht werden, weil sie ja doch nur in mailändischen Schülerausführungen vorhanden sein soll: Modestia und Vanitas, ehemals in der Galerie Sciarra zu Rom,***) und in einem anderen Exemplar: Dudley House. Wie weit die beiden konventionellen Namen richtig sind, wie weit dem Meister selbst überhaupt an einer festen allegorischen Bedeutung gelegen war, mag auf sich beruhen; dafür hat der Kopf der sog. Vanitas wenigstens in dem Exemplar von London eine Freiheit und Großartigkeit der Formen und des Ausdruckes, welche auch über Luinis Können hinausgeht und die alte Vermutung wachruft, es möchten unter den Schülerbildern doch hie und da sich Werke befinden, die der Meister selbst wenigstens angefangen.

Bei diesem Anlaß muß auch noch des hochmerkwürdigen Bildes von fünf Halbfiguren auf schwarzem Grunde gedacht werden (National Gallery,

*) Da in einzelnen dieser Magdalenen bereits das wallende blonde Haar und die Carnation des Oberleibes sehr bedeutend zusammenwirken, ist vielleicht anzunehmen, daß Giampietrino, welcher 1520 bis 1540 in Mailand gearbeitet haben soll, bereits die (in Mantua befindliche) Magdalena Tizians (1531) gekannt habe.

**) Vergl. auch die Landschaft in Oggionnos Bild der drei Erzengel, Brera.

***) Dies Exemplar wurde neuerlich um 600,000 Fr. in den Besitz Rothschilds veräußert.

aus Palazzo Aldobrandini), welches der Schule Lionardos zugeschrieben wird und Christus unter den Schriftgelehrten darstellen soll. Den ausführenden mailändischen Schüler wird man vielleicht noch ermitteln (Andrea Solario?), wenn aber irgendwo, so spricht wenigstens in der wunderbar abgewogenen und souverän selbständig gedachten Komposition der Meister selbst zu uns, der, welcher das Cenacolo erfand. Die vier Anwesenden sind edel oder doch ansprechend gegeben und werden eher Gläubige als Pharisäer sein; Christus aber, einem jugendlichen Engel gleich, tritt vor und schaut und spricht vorwärts. Eines der wunderbarsten Werke, welche in Italien für (eine vielleicht sehr ernste) Hausandacht gemalt worden sind.

Und nun, im stärksten Kontraste hiezu, jenes Bild von Lionardos eigener Hand, gemalt in Florenz zwischen den beiden mailändischen Aufenthalten: die nackte Halbfigur der Galerie der Ermitage, mit Gewand von den Hüften an, vor einer Steinbank sitzend, mit Aussicht in ein Hochgebirge. Es ist ganz offenbar ein Seitenbild zur Gioconda, mit welcher sie den Gesamtumriß und besonders die Haltung von Armen und Händen, ja etwas in den Gesichtszügen gemein hat. Wahrscheinlich entstand das Werk „als eine Art von Naturstudium für die Gioconda nach einem Modell,"*) aber während der langen Arbeit an dem Porträt gewann diese Seitenaufgabe für Lionardo offenbar ein unabhängiges Leben, und zur Seite der historischen Mona Lisa, Gemahlin des Francesco del Giocondo, steigt hier (vielleicht ohne daß diese darum wußte) ein freieres Gebilde empor.

Von Lionardo soll nun Giorgione inspiriert worden sein, als er sich das höchst energische Vortreten der Menschengestalt vor einem dunkeln Grunde zum Ziele nahm. Aber die Worte bei Vasari: Aveva**) veduto Giorgione alcune cose di mano di Lionardo molto fumeggiate e cacciate, come si è detto, terribilmente di scuro. E questa maniera gli piacque tanto, che, mentre visse, sempre andò dietro a quella, et nel colorito a olio la imitò grandemente — sind eine toskanische Ruhmredigkeit. Schon ein Blick auf die venetianischen Porträte des Antonello — man denke an den Condottiere — würde dem Giorgione zur Anregung genügt haben, wenn er derselben bedurft hätte. Die Entwicklung der venetianischen Halbfigur überhaupt ist eine spontane, im ganzen Wesen der dortigen Kunst begründete und schon durch ihre lange Dauer (bis auf Piazzetta und Genossen) gerecht-

*) Waagen, Ermitage, S. 35.

**) Vasari VII, 81, Vita di Giorgione, mit der Note der Herausgeber über die völlige Unabhängigkeit des Kolorites bei Giorgione von demjenigen des Lionardo.

fertigte. Lucretien, Herodiaden und andere profane Halbfiguren mochten, wie sich zeigen wird, auch in andern Schulen geschaffen werden, allein nur in Venedig bilden letztere eine große Gattung. Hier zuerst wurde man ganz deutlich und in weitem Umfange inne, daß auch an einer beschränkten Aufgabe das wesentliche Vermögen eines großen Meisters sich offenbaren und einen Besteller oder Erwerber auch bei mäßigem Aufwande beglücken könne. In Betreff der Wirkungsmittel hatte die profane Halbfigur natürlich Vieles gemein mit derjenigen religiösen Inhaltes; von dem Porträt, vom Studienkopf ist sie nicht immer scharf zu scheiden; dem Willen nach ist es bald nur ruhige Existenz, bald höchst gesteigerter und durch die Isolierung noch verstärkter momentaner Ausdruck. Bisweilen sind es statt Einer Figur zwei, sich ruhig ergänzend oder in raschem dramatischem Gegensatz. Der dargestellte Umfang der Figur variiert vom Schulterbilde bis zum Kniestück, der Maßstab vom Ueberlebensgroßen bis unter die halbe Lebensgröße, der Hintergrund von einem neutralen Ton (oft tiefem Schwarz) bis zu den bekannten venetianischen Landschaftsausschnitten in einer Ecke des Bildes, aber auch bis zur vollständigen Landschaft und zu Prospekten verschiedener Art. Venedig, als wahres Treibhaus der Porträtmalerei mußte auch die Ausdruckshalbfigur hervorbringen, und die ganze ältere Kunde verlegte die Initiative hiezu, wie beim Genrebild in ganzen Figuren, in die Lebenszeit und Wirksamkeit des Giorgione, nannte auch eine ganze Anzahl von Halbfiguren auf dunklem Grunde als dessen Werke.

Allein Giorgione hatte kurz und mit demjenigen Glanze der Persönlichkeit und Geselligkeit gelebt, welcher leicht in Mythen umschlägt und von Anfang an zu unberechtigten Attributionen führen kann. Von all dem vollends, was in unserm Jahrhundert in den Galerien seinen Namen trug oder noch trägt,*) hat ihm die neuere Kritik auch in dieser Gattung so viel als gar nichts gelassen, und wenn jetzt auch das Allerächteste nachträglich zum Vorschein käme, so hätte man gar keine Handhaben mehr, um dem Meister zu

*) Ueber Pietro (della) Vecchia, dessen Halbfiguren nicht sowohl Nachahmungen als vielmehr frei und täuschend in Giorgiones Art geschaffen seien, giebt 1674 als über einen lebenden Zeitgenossen die Hauptauskunft Boschini, Le ricche minere ꝛc., in der als Einleitung gegebenen Breve instruzione ꝛc., ohne Paginatur, Blatt 7, verso: E queste imitazioni non sono copie ma astratti del suo intelletto (sic) ꝛc. ꝛc. — Daß schon bald nach Giorgiones Tode Zweifel war über die Originalität einzelner Halbfiguren, sagt (1532) der Anonimo (p. 147) bei Anlaß der Sammlung Pasqualigo: „Der Knappe mit dem Pfeil in der Hand ist von Zorzi da Castelfranco; der Besitzer erhielt das Bild von Zuanne Ram, und Messer Zuanne hat eine Kopie (ritratto) davon, wenn er schon glaubt, es sei das Original (el proprio)."

seinem Eigentum zu verhelfen. Gerne beschränken wir uns daher auf einige der ältesten Aussagen. Wer will noch ermitteln, wie dem Giorgione bei irgend einem Studium nach dem Modell diejenige unabhängige poetische Bedeutung aufging, welche dann zu einem ergreifenden Bilde hinreichte, so daß sich dann Kunstfreunde und Besteller fanden für Darstellungen von Individuen, für welche man sich in Wirklichkeit kaum würde interessiert haben? So kannte der Anonimo (ed. Frizzoni, p. 147, 185, 208) in venetianischen Sammlungen den Knappen mit dem Pfeil, den Hirtenjungen mit der Frucht in der Hand, den Soldaten ohne Helm u. A. m. Wenn aber die damaligen Leute sich nicht in die Anonymität der Dargestellten fügen wollten, wird Giorgione es nicht verhindert haben, daß man denselben auch Namen aus Geschichte und Gegenwart gab. In einer überlebensgroßen Halbfigur, mit roter Mütze in der Hand, wollte man durchaus einen gewissen Feldherrn erkennen,*) und auch die in mehreren Varianten vorkommenden Bilder des „Ritters mit dem Knappen" wird man schwerlich ohne persönliche Deutung gelassen haben (vergl. den sog. Gattamelata der Uffizien), auch wenn der Meister nur zwei Modelle zu einer größern Existenz erhoben hatte. Wenn er und zwar mehrmals den David mit Goliaths Haupt malte, glaubte man zu wissen, daß David sein Selbstporträt sei, und der Holzschnitt im Vasari scheint ohne weiteres einer solchen Darstellung entnommen zu sein. (Das stattliche Bild der Galerie Borghese, welches man als Saul mit Goliaths Kopf und einem erschrocken zuschauenden Pagen oder David erklärt, gilt gegenwärtig als Dosso Dossi.) Zur Erklärung einer in zwei prächtigen Halbfiguren gegebenen Scene (Galerie von Wien) hat man ganz überflüssiger Weise eine Anekdote aus Valerius Maximus herbeigezogen, in neuerer Zeit jedoch sich mit Benennungen wie der „Ueberfall," der „Bravo" begnügt. Wir verzichten gerne auf jede nähere Erklärung, wo vielleicht dem Giorgione selbst zweierlei mächtiges Leben in augenblicklichem Kontrast genügt hat:**) das eines jugendlichen Bacchanten mit seinem Schillerkopf, der nur ins Ueppige und Trübe geht, und im Schatten die schnöden Züge des Mörders oder Büttels in starker Verkürzung. Gegenüber von aller Kritik könnte sodann die von einem Satyr verfolgte lächelnde Nymphe (Galerie Pitti) recht wohl die unmittelbare Urheberschaft des Giorgione beanspruchen, indem ihr Kopf wenigstens deutlich dem sehr schönen Typus der Venus (Dresden) gleicht,

*) Vasari VII, 82, Vita di Giorgione.

**) Neuere schreiben das Werk dem Cariani zu. Vergl. den Anonimo, p. 185, mit den Angaben von Frizzoni, sowie den neuen Wiener Katalog.

welche ihm jetzt (auf Lermolieffs Bestimmung hin) zugeschrieben wird. (Von Neuern dem Dosso Dossi beigelegt.) Wir nennen nochmals, ohne über die einzelnen Exemplare und den alten Stich einen Entscheid geben zu können, den Geharnischten mit dem Knappen, welcher ihn bei der Ausrüstung bedient. In sehr guter Ausführung aber besitzt die Galerie Borghese das Bild eines Mannes und eines jungen Weibes, die sich liebevoll einander nähern; und vollends die (neulich in Mailand aus der Sammlung Scarpa veräußerte) Lautenspielerin, welcher ein Mann die Hand auf die Schulter legt, spricht die edelste Gemütlichkeit aus, wie sie die Welt der Töne mit sich führen kann; den ausführenden Künstler freilich, so heißt es, möge man unter einer sehr großen Schar von Schülern oder Nachfolgern suchen. Der Eifersüchtige und sein Weib (Dresden) wäre laut Lermolieff von einem nicht zu benennenden Trevisaner.

Wenn man nun erwägt, wie Vieles von der Praxis der nunmehrigen venetianischen Palette bei angeborener Fähigkeit erlernbar war, und wie begehrt dies neue Können sein mußte, so befremdet es überhaupt nicht mehr, andere Maler der Stadt und der Terraferma von frühe an auf Giorgiones Pfaden zu finden. Das übrige Italien und auch der Norden mochten dann allmählich inne werden, daß in Venedig aus Modellstudien höchst eigentümliche Halbfiguren entständen, daß hier Bilder gemalt würden um des bloßen Charakters und um des Farben- und Licht-Problems willen, auch — wie bald zu erwähnen sein wird — um der großen Schönheit willen, während nach einer andern Seite hin auch das Burleske (Köpfe von Buffonen ꝛc.) sich melden durfte (der Buffone des Dosso Dossi in der Galerie von Modena). Wie bescheiden tritt Mailand daneben in den Schatten zurück.

Die wenigen Themata, welche Venedig hier mit dem übrigen Italien gemeinsam besaß, gehörten im Grunde zum allgemeinen Vorrat der abendländischen Typen. Judith und Lucretia kommen schon in einem deutschen Cyklus des 15. Jahrhunderts vor, welcher je zu dreien die besten Christen, Juden, Heiden, Christinnen, Jüdinnen und Heidinnen verherrlichte; allein als ideale Halbfiguren von sehr gesteigertem Ausdruck kennt sie erst Italien, und von hier aus mochte sie dann der Norden neu in Empfang nehmen. Der Selbstmord der Lucretia hat schon als hochpathetisches Thema die Venetianer wenig angezogen und mag ihnen ohnehin als gefeierte That aus dem alten Rom nicht besonders sympathisch gewesen sein;*) auch verlangte

*) Immerhin gibt es zwei solche Halbfiguren von Palma Vecchio, wenn das Bild der Galerie von Wien mit dem über die Schulter des Weibes blickenden Mann wirklich Lucretia vorstellt.

der Moment, um vollständig zum Ausdruck zu gelangen, eher die ganze als die halbe Figur (Albrecht Dürer, Rafael im Stiche des Marcanton, Altobello Melloni laut dem Anonimo, p. 92). Von Sodoma gab es, vielleicht doch in Halbfiguren, („mit schönen Stellungen und anziehenden Köpfen") eine von Vater und Gemahl gehaltene Lucretia im Augenblick da sie den Stich führte.*) Eine Pflanzstätte der Halbfigur wird man am ehesten zu erwarten haben in der Nähe eines sehr entwickelten Kolorismus, und außerhalb Venedigs trifft Beides einigermaßen zusammen in der Umgebung des Andrea del Sarto. Von seinen Schülern war Domenico Puligo derjenige, welcher sein kurzes Leben (1492—1527) außer den Porträten auch den idealen Halbfiguren (ritratti ed altre teste) widmete, ja aus den Worten Vasaris**) läßt sich schließen, daß er für Florenz hiemit eine ganze Gattung vertrat. Und nun gab es von ihm mehrere Lucretien, und schon melden sich auch die Kleopatren mit der Schlange, wieder ein anderer Schmerz und eine andere Schattierung von Idealität — nur die Artemisien mit der im Weinbecher aufgelösten Asche des Gemahls scheint die Malerei erst dem folgenden Jahrhundert überlassen zu haben.

Judith mit dem Haupte des Holofernes erscheint zunächst als das wahre Gegenstück des David mit dem Haupte Goliaths, und für Venedig ist sie stattlich repräsentiert in der großen Halbfigur des Pordenone (Uffizien); eine vorzüglich schöne Judith als Werk des Pellegrino da S. Daniele und bei den Florentinern eine des Sogliani rühmt dann Vasari.***) Deutungsbedürftige scheinen in den beiden Köpfen gern eine grausame Schöne und einen unglücklichen Verschmähten erkannt zu haben, wie dies noch im 17. Jahrhundert gegenüber dem prächtigen Bilde des Cristofano Allori (Gal. Pitti) behauptet worden ist. Viel mächtiger aber redet die Geschichte von der herzlosen Buhlerin und dem edeln Toten: Salome, die Tochter der Herodias,

*) Vasari XI, 156, Vita di Sodoma. — Von Parmigianinos letztem Werk, einer Lucretia, heißt es: cosa divina; IX, 132, Vita di Franc. Mazzuoli. — In Pesaro befand sich noch 1845 ein angeblicher Giorgione: Zwei Männer und eine ohnmächtige Frau in Halbfiguren, Vasari VII, 89, im Kommentar zur Vita di Giorgione, Anmerkung; höchst wahrscheinlich nicht eine Illustration zur 41. Novelle des Bandello (dessen Herausgabe Giorgione jedenfalls nicht erlebt hat), sondern eine Lucretia mit Vater und Gemahl, wie in Sodomas Bilde. (Später im Besitz des Königs von Holland, auch nach der Auktion von 1851). — Eine dem Sodoma, vielleicht mit Recht, zugeschriebene Lucretia, Kniestück, mit drei Anwesenden, in der Galerie von Turin.

**) VIII, 135 ff., Vita di Puligo.

***) Vasari IX, 29, Vita di Pordenone; — IX, 45, Vita di Sogliani. — Ridolfi I, p. 64 kannte eine Judith des Vincenzo Catena, gemalt „in der Weise des Giorgione".

mit dem Haupte des Täufers, bisweilen begleitet vom Henker, auch von einer Dienerin. Mailändische Bilder — gewiß sämtliche für den Hausbesitz gemalt — treten hier dergestalt in den Vordergrund, daß man annehmen muß, Lionardo selber habe den Ton hiefür angegeben, und bei zweien hat er früher unmittelbar als Urheber gegolten: bei dem Halbfigurenbild der Tribuna (Uffizien) und der Scene in ganzen Figuren (Galerie von Wien, ehemals als Cesare da Sesto benannt). Das erstere, jetzt als Luini geltend, giebt das Quartett der vier Köpfe, des Henkers, des Enthaupteten, der Salome und der Dienerin in seiner Vollkommenheit; das letztere (jetzt ohne die Dienerin, welche ursprünglich mit dargestellt war) hat in der Anordnung etwas wie von einem Wechsel der Entschlüsse und könnte Bestandteile von Lionardos Hand enthalten. Halbfigurenbilder des Luini finden sich noch in der Galerie von Wien, in der Galerie Borromeo und an anderen Orten; auf dem letztgenannten sieht man vom Henker nur die Hand, ähnlich wie sich Correggio dies im Martyrium des heil. Placidus (Galerie von Parma) erlaubt hat. Endlich erscheint Salome allein mit dem Haupte des Täufers, das sie auf einer Schale vor sich hin hält (Dresden), vielleicht ausgeführt von Boltraffio, nachdem noch bis in unsere Zeiten Lionardo dafür genannt worden war.

Dieses Alles würde nun freilich nach dem jetzt vorherrschenden Urteil aufgewogen durch ein hochberühmtes venetianisches Bild der Galerie Doria,*) welches schon Giorgione, Pordenone, Lorenzo Lotto und seit Lermolieff auch Tizian geheißen hat und vielleicht noch lange ein „Kreuz der Kenner" bleiben wird. Salome, bereits eine venetianische Bella, klug und kalt, schaut wie unabsichtlich auf das höchst edle Haupt des Täufers hin, während sie auf eine Bemerkung der Dienerin zu horchen scheint. Die ganze Ausführung ist außergewöhnlich vollkommen, das Nackte in der Morbidezza unvergleichlich.

Aus Oberitalien, sei es Mailand oder Venedig, übernahmen einige Nordländer das Thema: Cranach giebt auf seine Manier ein Echo davon wieder wie von den Kniefigurenbildern der Ehebrecherin &c., und Jan van Assen (Bild von 1524, Galerie von Haag) mochte sogar glauben die Italiener übertroffen zu haben, weil bei ihm der auf der Schüssel liegende Kopf die Augen so unheimlich offen hat und zur Salome emporschaut. (Von Cranach giebt es ein Holofernesshaupt, welches die ebenfalls noch offenen Augen nach der Judith richtet.)

*) Vergl. Woermann, Geschichte der Malerei II, 746, Anm. 3.

Noch einmal, und zwar in Mailand, verlangt inzwischen die Andacht ihr Recht; Andrea Solario giebt dem schon früher einzeln für sich dargestellten Haupt des Täufers eine letzte Weihe (Ambrosiana und Louvre); dasselbe liegt, wundersam beleuchtet, auf einer Schale mit Fuß, wie eine Reliquie.

Daß die Magdalena als Halbfigur kein Thema für venetianische Sinnesweise war, beweist am besten das schon erwähnte herrliche Bild Tizians (Galerie Pitti). Karnation und Goldhaar hat Niemand mehr vollkommener zusammengestimmt; die Schönheit ist die höchste, welche noch eben mit der Korpulenz vereinbar war, aber die beginnende Wehmut und Rührung paßt hiezu nur in zweifelhaftester Weise. — Die vielleicht schönste Magdalena der damaligen nordischen Kunst, die des Scoreel (Museum von Amsterdam), ebenfalls gewiß für den Hausbesitz gemalt, ernsthaft, aber noch ohne allen Anspruch auf Buße und eher von etwas Lebensverachtung berührt, soll in Tracht, Salbenbüchse und Phantasielandschaft vor allem einen Anblick des öchsten Reichtums hervorbringen.

Hierauf darf dem sozialen Venedig ein Kranz gespendet werden, weil hier die Heimat auch derjenigen weltlichen Bilder gewesen ist, welche mehrere Gestalten in Halb- oder Kniefiguren auf neutralem Grunde vereinigten. Malerisch war hiebei für Anordnung, Farben- und Lichtskala vorgearbeitet durch das Hausandachtsbild (S. 305), sowie auch durch die biblischen Scenen in Kniefiguren (S. 306). Die nächste weltliche Anwendung des mehrfigurigen Bildes wäre nun, sollte man denken, dem Familienbilde zu Gute gekommen, und hievon müßte nicht hier, sondern beim Porträt gehandelt werden (welches wir von unserer ganzen Betrachtung haben ausschließen müssen); auch giebt es in der That höchst ausgezeichnete Werke dieser Art (vergl. den Bernardino Pordenone der Galerie Borghese, sowie das Familienkonzert von fünf Personen, welches in der National Gallery Tizian heißt, aber auch von Lorenzo Lotto sein könnte. Mehreres, auch Vorzügliches dieser Art in Hamptoncourt).*) Das Meiste aber sind ächte Genrebilder, deren Gestalten der Maler aus freier Wahl zusammengestellt haben wird, und nun dürfen wir doch fragen, weshalb während der goldenen Kunstzeit im ganzen übrigen Italien, auch in

---

*) Man kennt von Giovanni Bellini (National Gallery) das geistvolle und historisch so wichtige Brustbild desjenigen Dogen Leonardo Loredan, welcher Venedig über die Gefahren der Liga von Cambray hinüberführen half. Ist nun alle Kunde erloschen von dem Familienbilde desselben Meisters, welches noch Ridolfi (I, 56) in Casa Loredan gesehen hat? Es war der Doge posto a sedere ad un tavolino, e due suoi figliuoli et altri della famiglia intorno, che sono figure molto vivaci. Vielleicht ein Hauptvorbild für diese ganze Gattung.

dem geselligen Florenz, niemand etwas der Art gemalt oder bestellt hat; denn erst um 1600 kam über Venedig durch Naturalisten wie Caravaggio und Andere ein stark umgedeutetes Genrebild in Kniefiguren nach Rom, Neapel und Florenz.

Die venetianischen Meister waren bei Zusammenordnung ihrer Figuren von selbst auf Abwechslung in den Altersstufen gekommen, so daß ihre Bilder etwa als „die verschiedenen Lebensalter" benannt werden, und als schönste Belebung des Beisammenseins erkannten sie von Anfang an Gesang und Musik; Giorgione selber war ein großer Musiker und Venedig die musikliebendste Stadt von ganz Italien. Die Musikengel und Musikputten der Altarwerke und Fresken früherer italienischer Schulen hatten, wie es scheinen mochte, alle höhere Anmut zur Erscheinung gebracht, welche hier zu erreichen war;*) Venedig in seiner Hochblüte fügt hinzu die Musik beglückter Erdenmenschen. Nun aber handelt es sich sogleich um Giorgiones und Tizians Namen bei zwei berühmten Bildern der Galerie Pitti, für welche Lermolieff neue Benennungen verlangt hat. Das kleinere Bild: ein Greis, ein Mann und ein Knabe mit Notenblatt, früher Lorenzo Lotto genannt, soll nun von Giorgione sein; das größere, bisher als Giorgione geltend, von Tizian. Ein Augustiner hat die (vorzüglich wahr bewegten) Hände auf den Tasten eines Spinetts und wendet sich zurück nach einem Chorherrn mit Violoncell, welcher ihm die Hand auf die Schulter legt und ihm etwas sagen will; ein Jüngling in reicher Tracht schaut links aus dem Bilde; neben der hohen malerischen Vollkommenheit waltet hier die stille Intimität eines Augenblickes, welcher vorzügliche Menschen verbündet. — Von da an geht das meist lebensgroße Genrebild musizierender Leute in Halb- oder Kniefiguren in der venetianischen Kunst nie mehr ganz aus und verbreitet sich dann auch durch die abendländische Malerei überhaupt; öfter mag es wieder ganz deutlich zum Familienbilde werden und auch wohl die Art eines fröhlichen Gelages annehmen.

Es bleibt noch die anziehendste Gattung des Halbfigurenbildes zu erwähnen: La Bella, wiederum eine Schöpfung von Venedig. Man könnte zu allererst wiederum fragen: warum nicht auch von Florenz? dessen schönste damalige Frauenbilder von der Gioconda und der Maddalena Doni an entweder als bestimmte Porträte erwiesen sind oder nie für etwas Anderes ge-

*) Auf welcher Stufe des Idealen hat man sich wohl den dudelsackspielenden Apoll des Vincenzo Catena zu denken, welchen der Anonimo, p. 208, erwähnt? La testa dell' Apolline giovine che suona la zampogna, a olio. . . .

golten haben; — ja: warum nicht auch von Perugia? wo die weibliche Halbfigur, idealer wie wirklicher Art, völlig ausbleibt, bei so entschiedener Richtung der Schule auf Anmut und Schönheit. Die Antwort wird dahin lauten, daß nur in Venedig der Wille von Künstlern und Bestellern, vielleicht auch schon von reichen Fremden so zusammentraf, daß eine eigentliche Gattung solcher Bilder entstehen konnte.*) Die Vermutungen über die dargestellten Weiber läßt man am besten ganz bei Seite; die angebliche Tradition erhebt sich, selbst bei der sogen. Violante des Palma, nirgends über ein höchst unsicheres Geflüster, und so viel sollte eigentlich jeder Kunstfreund wissen, daß durch große Meister auch Modelle, die nur noch das Wesentliche der Schönheit und dabei ganz wenigen Reiz mehr übrig haben, gleichwohl zu zauberhaften Gebilden gestaltet werden können. Ob man nun in Venedig als Vorbilder Edeldamen, Modelle oder Buhlerinnen voraussetze, abhängig im buchstäblichen Sinne scheint der Maler nie gewesen zu sein. Man könnte vielleicht drei, vier vorherrschende Typen in beschreibenden Worten zu fixieren versucht sein — aber ein einziger Blick auf Palmas Bella der ehemaligen Sammlung Sciarra oder auf Tizians Flora dürfte dies alles wieder zu nichte machen, weil man ein völlig freies Walten der hohen Kunst inne wird. (Von Paris Bordone die eine, mächtige Bella der Galerie von Wien, welche mit der Linken das aufgelöste Haar in die Höhe hebt.)

Seither hat die Welt, soweit ihr solche Gemälde zu Gesichte kamen, allerdings geglaubt, daß in Venedig Frauen dieser Art lebendig herumwandeln mußten, und dem Phantasieruhm der Stadt wird dies nicht geschadet haben. Es sind meist mächtige Bildungen, mit künstlich blond gemachtem reichem Haar, vornehmer Tracht, auch Juwelenschmuck, doch auch bis zum Vorherrschen des Nackten. Zwar wenn man den großen Frauenmaler, Palma, fragen will, so verrät er uns auch die Schönheit der armen Weiber aus dem venetianischen Volk, z. B. im Bilde der kanaanitischen Frau und ihrer kranken Tochter vor Christus (Akademie von Venedig), allein Bewunderung und Neugier werden ihn stets eher an einer anderen Stelle aufsuchen. Von seinen herrlichen Altarwerken giebt Eines gleichsam die Fürstin seiner weltlichen schönen Frauen in Verklärung: die heil. Barbara (in S. Maria Formosa), welche er für den Altar der Brüderschaft der Bombardiere gemalt hat; hier scheinen die Strahlen sich zu sammeln, welche man anderswo einzeln leuchten sieht.

*) Ein solches Medium wird auch in Parma gefehlt haben, sonst wäre etwas der Art von Correggio vorhanden?

Selten sind es zwei Halbfiguren, wie in dem Bilde einer Jungen und einer vom Rücken gesehenen Alten;*) ein einziges Mal, so viel wir wissen, drei, in der köstlichen Gruppe der tre sorelle (Dresden), und hier hat der Meister, ohne Zweifel um des frohen festlichen Anblickes willen, auch eine schöne Landschaft mitgegeben, während sonst der Grund ein neutraler (vom Dunkel bis ins Grünliche) oder eine Nische mit wandelndem Lichte ist. Bei dem edel inspirierten Weib mit der Laute, welche das Haupt auf den rechten Arm stützt (ehemals unter dem Namen Giorgione in der Galerie Manfrin, jetzt Besitz Northumberland?), wird es wiederum seine Ursache haben, daß eine ernste Landschaft beigegeben wurde. Nicht immer ist Palma gleich unbefangen, und z. B. bei dem auf ein Postament gelehnten Mädchen des Berliner Museums, einem Meisterwerk des warmglühenden Farbentons, wird man den Blick gegen den Beschauer hin recht absichtlich finden können, und so dürfte auch von den Bildern der Galerie von Wien das über die Schulter blickende schöne Weib kaum mehr naiv heißen. Diese berühmte Wiener Reihe, wenn man die Lucretia hinzurechnet sechs Bilder, alle in Maßstab und Behandlung von einander unabhängig, ist meist kläglich erhalten, auch die berühmte Violante, und durch Verkleinerung und willkürliche Einrahmung erst im vorigen Jahrhundert gewaltsam in das jetzige Format**) gebracht worden, ein Schicksal, welchem leider nur zu viele Gemälde der weltberühmten Sammlung unterlegen sind, und doch wäre es gerade bei solchen Halbfiguren so wichtig, das vom Meister gewollte Gesamtverhältnis des Raumes zur Gestalt zu kennen. Endlich sind zwei hochberühmte Bilder früher zwischen Palma und Tizian streitig gewesen: die sogen. Schiava des Palazzo Barberini (jetzt als Kopie geltend) und die oben erwähnte Bella der Galerie Sciarra (jetzt dem Vernehmen nach im Besitz Rothschild zu Paris). Vor dieser majestätischen Erscheinung, welche sich durch die Buchstaben T. A. M. B. E. N. D. der Deutung erst recht entzieht, wird man sich jederzeit fragen, ob in dem, was wir vor uns sehen, ein wirkliches Wesen oder eine höchste Anstrengung von Palmas Idealität zu erkennen sei, und ob nicht schon die wundervoll angeordnete Tracht wesentlich vom Maler angegeben worden.

Um die Halbfiguren Tizians zu beurteilen, wird man vor allem zu erwägen haben, daß für ihn nur eine seltene Nebenarbeit sein konnte, was für Palma eine reich und gern gepflegte Gattung war. Zunächst glauben wir

---

*) Erwähnt vom Anonimo, p. 159.

**) Der Verfasser hat diese Bilder seit 1884 nicht mehr gesehen und weiß nicht, ob ihnen eine Herstellung zu teil geworden.

die in neuerer Zeit verfochtene Identität der dargestellten Personen ablehnen zu müssen in folgenden Bildern: Das nackte Mädchen im Pelz (Galerie von Wien), La Bella (Palazzo Pitti), die eine sogen. Venus (ganze Figur, Uffizien, Tribuna) und das anerkannte Porträt der Herzogin Eleonore von Urbino (Uffizien),*) welche doch in gar zu verschiedenen Momenten und Lebensaltern dem Meister müßte gesessen haben. Es handelt sich schon um innerlich ganz verschiedene Dinge. Das Mädchen im Pelz (leider auf gewaltsam verringerter Grundfläche) ist offenbar ein höchst individuelles Porträt, und wenn man durchaus dieselbe Person anderswo wiederfinden will, so wäre viel eher zu vergleichen die weißgekleidete junge Dame mit dem Fähnchen (Dresden, Wiederholung in Kassel), welche von Lermolieff als Tizians Tochter Lavinia in Anspruch genommen wird. Daß die berühmte Bella der Galerie Pitti ebenfalls ein Porträt ist, würde der erste vergleichende Blick auf Palmas frei gedachte und bewegte Halbfiguren lehren. Diesmal ist es eine sehr schöne vornehme, wahrscheinlich venetianische Dame, welche sich in vollem Staat hat malen lassen; daß sie repräsentiert, vergißt man eben nur über dem Reiz der Züge und über dem wunderbaren Geschmack des Kostüms. Ob dann derselbe Kopf beim Verblühen und Altern hat können diejenigen Formen annehmen, welche die in wirklichkeitsgemäßer Umgebung im Lehnstuhl sitzende Herzogin von Urbino (Uffizien) vom Jahr 1537 aufweist, mag Jeder für sich entscheiden, und von der Venus wird weiterhin die Rede sein. Ein besonderes Geheimnis waltet ferner über demjenigen Bilde der Uffizien, welches durch Rad und Heiligenschein als S. Katharina der Andacht des Beschauers soll empfohlen werden. Die Tracht ist (samt Diadem und Schleier) die einer vornehmen Levantinerin, und nun gewann das Bild den Namen der Caterina Cornaro, jener venetianischen Dame, welche einst Königin von Cypern gewesen und schon lange Jahrzehnte vor Entstehung dieses Gemäldes, nämlich 1510, gestorben war. Nur haben deren anderweitig wohl bekannte Züge keine Art von Aehnlichkeit mit dem lieblichen, fein belebten Mädchenkopf, dem der alternde Tizian (1542) aus irgendwelchem Grunde sein Bestes scheint gegönnt zu haben, indem er das Individuelle wie in einem höheren Sinne wiedergab; es ist „ein Porträt Tizians.“ — Freie Schöpfungen dagegen, wenn auch auf einem persönlichen Eindruck beruhend, erkennen wir vor allem in der Vanitas (oder Sibylle) der Pinakothek von München, in der Flora der Uffizien, und in der Frau auf dem Bilde des Louvre: le

*) Wegen des nackten Mädchens mit Pelz und Federhut (Ermitage) ist auf Waagen, S. 62, zu verweisen.

Tizien et sa maîtresse (vergl. oben S. 396). Dieselben — neben zahlreichen Nachklängen und Kopien — haben schon das Verhältnis der Maske zum Ganzen und die Wendung und Senkung des Kopfes nahezu miteinander gemein, und neben allen Madonnen und historischen Frauenköpfen der Altarwerke u. s. w. geben sie offenbar einen gewissen Idealtypus Tizians etwa aus der Mitte seines Lebens wieder. Die Vanitas (leider sehr stark verputzt) hat zum Vorwand (mehr als zum wirklichen Gegenstand) eine Allegorie, welche ein Besteller so mag gewünscht haben; sie könnte ebenso gut sich auf etwas anderes stützen als auf den Spiegel, in welchem sich Geld und Kostbarkeiten ꝛc. reflektieren, und diese Dinge hätte ohnehin mancher damalige Niederländer täuschender, als Trompe-l'œil, wiedergegeben. In der Flora erreicht dann dieses mächtige Wesen jene wunderbar einfache, ja antike Herrlichkeit, welche seither niemand hat erreichen können oder wollen; irdisch bedingt finden wir es wieder im Bilde des Louvre, bei der Haartoilette zwischen zwei Spiegeln, welche ein Mann im Dunkel gegen einander hält. Wie weit aber lenkt Tizian den Beschauer auch hier ab von jedem Gedanken an venetianische Galanterie; die Schönheit soll nur wieder durch neue Kontraste zu neuer Geltung gebracht werden.

Die Magdalena (S. 392, 418), welche hier noch einmal genannt werden muß, ist wieder eine weit von diesem allem verschiedene Persönlichkeit und von einem ganz anderen sachlichen und koloristischen Willen eingegeben.

Die venetianische Bella als Halbfigur erlischt dann unvermerkt, und man hat Mühe, sie nur wenigstens bei Paris Bordone und Pordenone nachzuweisen; bald giebt es keine andern weiblichen Köpfe mehr als solche, welche ganz bestimmte, sehr angesehene Frauen darstellen sollen und wollen. Paolo Veronese, der mächtige Herold einer so eigentümlichen venetianischen Schönheit in seinen monumentalen Malereien und Altarwerken, hat doch unseres Wissens keine einzige Halbfigur jener freien früheren Art hinterlassen.

Inzwischen aber hatte die Ignuda im besondern Sinne, die Nackte in ganzer Figur, in der venetianischen Malerei ihre sehr besondere Geschichte gehabt. Das Verlangen nach Darstellung weiblicher Schönheit in ihrer vollständigen Entwicklung war wohl immer vorhanden gewesen, und vollends lange bevor die Malerei des 15. Jahrhunderts demselben ernstlich und künstlerisch zu genügen wagte. Noch nicht die Schönheit, aber eine erstaunliche Lebenswahrheit mögen jene flandrischen Bilder nackter Frauen (S. 319 f.) gewährt haben, welche auch nach Italien drangen. Der erste aber, welcher eine ernste Idealität erreichte, war Sandro Botticelli, als er für

Lorenzo Magnifico die Venus auf den Fluten (S. 364) und für seinen Freund Segni die Allegorie des Apelles mit der nackten Gestalt der Wahrheit malte (S. 366). Diese Gebilde waren kein Geheimbesitz, der sich gewöhnlichen Blicken hätte entziehen müssen, sondern eine offene Besitzergreifung der florentinischen Kunst; die Venus war die erste einzeln und in großem Maßstab mit allen vorhandenen Kunstmitteln ausgeführte Ignuda. Auch von der Einwirkung der Gruppe der drei Grazien auf die Malerei ist bereits (S. 337 Anm.) die Rede gewesen. In Oberitalien hatte sich schon im 15. Jahrhundert die Kleinskulptur in Marmor, auch wohl in Erz, nackter Bildwerke unterfangen, welche meist Venus hießen, und im Studio der Isabella d'Este zu Mantua begegnen wir zwei Venusfiguren (deren eine sitzend), einer nackten Flötenpielerin und zwei Figuren der Leda — wie weit der Antike nachgeahmt, läßt sich nicht entscheiden. Von der Venus des Venetianers Pyrgoteles (eigentlich Zuan Zorzi, nicht ein Lascaris), welche schon 1496 in einem Epigramm gepriesen wurde, erfährt man nicht einmal, ob es eine Freigruppe oder ein bloßes Relief war; sie schwang die Geißel gegen einen Amorin.*) Sonst war bisher in Venedig wie überall das einzeln, auch in großem Maßstab, nackt dargestellte Weib Eva gewesen, die Mutter des Menschengeschlechtes, und in seiner Statue (Hof des Dogenpalastes) wird Antonio Rizzo gegeben haben, was für ihn zu erreichen war, wenn ihm auch der mächtige Adam viel großartiger gelungen ist. Dann hatte (1508—1510) die Malerei, und nicht für eine Kirche, dasjenige grandiose Bild des Sündenfalls geschaffen, welches der Anonimo**) bereits unter Palmas Namen im Hause des Francesco Zio sah, und das man umsonst gesucht hat dem Giorgione zu vindicieren; heute die Perle der Galerie von Braunschweig. Um dieselbe Zeit aber müßte die vielleicht früheste und schönste liegende Ignuda in Lebensgröße, das Bild in Dresden, gemalt worden sein, welches früher als Kopie (etwa von Sassoferrato) nach Tizian galt, bis Lermolieff***) dasselbe als Werk des Giorgione (gest. 1511) bezeichnete. Daß es einst schon in Venedig so geheißen, würde der Anonimo†) beweisen, welcher höchst wahrscheinlich eben dieses Gemälde im Hause Jeronimo Marcello sah und mit folgenden Worten notierte: „Die Leinwand mit der nackten Venus, welche in einer offenen

---

*) Pomponius Gauricus, de Sculptura, ed. Brockhaus, p. 75.

**) ed. Frizzoni, p. 180.

***) Die Werke italienischer Meister ꝛc., Ausg. von 1880, S. 192 ff.

†) ed. Frizzoni, p. 169.

Landschaft schläft, ist von der Hand des Zorzo da Castelfranco (Giorgione); aber die Landschaft und der Cupido wurden von Tizian fertig gemalt."

Zunächst hätte nun Lermolieff (S. 194) seinen umständlichen Jammer und Hohn über die, welche bisher das Bild verkannt hätten, bei sich behalten dürfen. Das Bild hing hoch; er selbst erklärt u. a. daß „der ganze wunderbar schöne Leib mit einer gelblich schmutzigen Kruste überzogen sei," der Beschauer aber durfte sich recht wohl dabei beruhigen, daß die Komposition von Tizian herrühre, und so klug war man längst ohne Lermolieff, daß man das Motiv bewunderte und dessen Echo in anderen berühmten Venusbildern erkannte; viel mehr aber war ja nicht zu sehen. Oberflächlich hätte man es viel eher nennen dürfen, wenn irgend jemand, der das Bild ohne Leitern gesehen, dennoch ein entschiedenes Urteil hätte aussprechen wollen. Nun ist aber der Eigentumsstreit zwischen Giorgione und Tizian noch lange nicht so klar und sicher zu Ende geführt. Man muß sich erinnern, daß der Erstere den Letztern 1507 bei Anlaß von Fassadenmalereien in ein Kompagniegeschäft zog, und was kann nun nicht hier noch für ein sonstiger Austausch zwischen Beiden stattgefunden haben? Das Bild kann unter Giorgiones damals so viel berühmterem Namen in das Haus Marcello abgeliefert worden sein, auch wenn es ihm nur in sehr bedingter Weise angehörte, und noch Ridolfi (der den Anonimo nicht kannte) wußte (I, 83), daß das Bild oder wenigstens der Cupido „von Tizian vollendet" sei. Allerdings hat der herrliche, dem Beschauer zugewandte Kopf der Schlafenden samt der Anordnung des Haares einige, wenn auch wahrlich nicht zwingende Aehnlichkeit mit der 1504 gemalten Madonna von Castelfranco;*) wenn dagegen in dem Bilde „Nymphe und Satyr" (Galerie Pitti) der weibliche Kopf recht sehr an den der Dresdener Venus erinnert, so belehren uns ja Crowe und Cavalcaselle, dies Bild stamme nur von einem Maler her, der sowohl bei Giorgione als bei Tizian gelernt habe; und diese Auskunft ist zu bedauern, denn nur hier würden wir sonst erfahren, welchen herrlichen lachenden Blick die Schöne des Giorgione hatte, wenn sie die Augen aufschlug. Tizian aber hat erweislich bis in seine Spätzeit das Motiv der Schlafenden als das seinige behandelt. Unter jenen alten Stichen des Lefebre, welche besonders tizianische Kompositionen mit vorherrschender Landschaft wiedergeben, findet sich einer mit Tizians Chiffre; hier schlummert die Dresdener Venus ohne Cupido in einer stark erweiterten sehr schönen Landschaft; auf einem zweiten Plan sitzen zwei Frauen im Ge-

*) Nach der Photographie Naya zu urteilen.

spräch. Sogar noch in der Venus del Pardo (1560, Louvre) ist der Meister fast genau auf dieselbe ungemein schöne perspektivische Schiebung der Schlafenden zurückgekommen, und anderer Anklänge wird noch weiter zu gedenken sein. — Ueber den Cupido erfahren wir aus Ridolfi (I, 83), daß derselbe mit einem Vögelchen in der Hand zu den Füßen der Venus saß; er war derart beschädigt, daß man in Dresden die Ueberreste völlig hinwegnahm. Ein alter Kopist, dessen Werk wir aus einem späten Stiche kennen, versetzte den Kleinen in die Mitte des Bildes und gab ihm Pfeil, Bogen und eine sehr willkürliche Geberde; das weiße Linnen, auf welchem Venus ruht, ersetzte er durch eine dunkle Draperie und schnitt die Landschaft durch eine Architektur in Stücke.

Was damals in Venedig an nackten Frauen gemalt wurde, waren noch nicht lauter liegende und lehnende Gestalten: ein Jahr vor seinem Tode malte jetzt (1515) noch Giovanni Bellini seine sehr anmutige Venus (Galerie von Wien), nur bis an die Schenkel sichtbar, auf einer Steinbank mit Teppichen sitzend und mit Hilfe eines Spiegels ihr Haar ordnend, — und vielleicht aus derselben Zeit könnte die Venus der Bridgewater Gallery, ein relativ frühes Bild Tizians, stammen. Sie ragt, von der Mitte der Schenkel an gesehen, aus der sonst einsamen Meeresflut empor, bei trüber Luft; das aufgelöste Haar hält sie oben mit der Rechten, unten mit der Linken, und ein Rest davon fällt über die linke Schulter; der etwas nach ihrer Rechten abwärts geneigte zarte Kopf, fast ganz im Halblicht, mit den dunkeln Augen, vollendet den unsäglichen Reiz dieses rätselhaften Ganzen. Was aber bald vorwiegt, sind allerdings Bilder in der Art jener Schlafenden aus Casa Marcello. Innerhalb der venetianischen Malerei und innerhalb eines bestimmten Hauses und Hausbesitzes begründet dieses Werk eine Gattung, an welche sich andere Schulen zunächst kaum wagen mochten, während sie ihre Fresken doch überall mit nackten Leibern anfüllten; denn ein anderes als mythologische Improvisation ist eine solche einzelne Gestalt unter den Voraussetzungen venetianischer Durchführung, Carnation und Farbe! — Wie mit Einem Sprunge war hier diejenige Formel der reich entwickelten weiblichen Schönheit erreicht, welche dem Geschmack des reichen Venetianers zusagte und deren Kunde und Ruhm wohl bald auch in weite Ferne drang.

Vor allem wird man wohl den Gedanken aufgeben müssen, als wären hier bestimmte berühmte Buhlerinnen in ganzer Gestalt verewigt oder gar empfohlen worden, und selbst wenn ein Gerede solcher Art sich sollte erhoben haben, wird man es überhören dürfen. Die durch Geist, durch Schönheit

der Züge berühmte Buhlerin wird durchaus nicht immer zugleich ein klassisches Modell des Nackten gewesen sein, ein solches aber wird der Maler gesucht haben, gleichviel ob bei Buhlerinnen oder sonstwo. Noch unbegreiflicher ist freilich, daß man jemals hat annehmen können, Reiche und Mächtige hätten ihre Gemahlinnen dem Künstler — und wer es auch sein mochte — für die nackte Darstellung zu Gebote gestellt. Die Frage geht nicht dahin, ob die Auflösung der Sitte zur Zeit der Renaissance auch so etwas noch gestattet haben würde, sondern ob der Gemahl lächerlich geworden wäre oder nicht, und nun stelle man sich z. B. den konkreten Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, deutlich vor, wie er seine Eleonora Gonzaga hätte durch Tizian nackt malen lassen. (Sogen. Venus von Urbino, Uffizien, siehe unten.) Bilder dieser Art erhielten, wie sich von selber versteht, ihren Platz vorzüglich in den Schlafgemächern, und bei Andrea Odoni in Venedig sah der Anonimo*) eine große ausgestreckte Nackte von der Hand des Bresцianers Girolamo Savoldo „da drietto el letto,“ offenbar über dem Kopfende des Bettes; das Gegenbild der Entsagung, aus der römischen Geschichte, nämlich die Historie von Scipio und dem jungen Weibe (wahrscheinlich ein Gemälde des Rumanino) hatte Odoni draußen im Gange, in portego, placiert. — Wie weit die Notorietät der Bilder der Ignude reichte, ist nicht ganz leicht zu sagen, weil der fast einzige Berichterstatter, welcher dergleichen noch an Ort und Stelle sah, eben unser Anonimo, vielleicht als Hausfreund und besonderer Kenner Zugang hatte, so daß sich in seiner Gegenwart Vorhänge öffneten, die Andern verschlossen blieben. Die Maler selbst aber werden Entwürfe, auch wohl eigentliche Wiederholungen behalten und weiter benützt haben, und schon was die Ignuda von Casa Marcello betrifft, so wird ja, abgesehen von der Schönheit des Kopfes, ein solches Gesamtmotiv, ein solcher Umriß gleichsam durch die Mauern dringen.

Neben diesem Bilde hat jetzt die Venus des Palma, ebenfalls in Dresden, einen schweren Stand; sie ist wach, stützt sich auf und ist etwas anders gewendet; stände sie aber in der Behandlung auf der Höhe seiner Eva (Braunschweig), so wäre schon noch von einem Wettkampf mit Giorgione zu reden.

Allmählich muß nun Tizian beinahe das Monopol für solche nackte liegende Gestalten gewonnen haben, und was er nicht selber leisten wollte oder konnte, das nahmen wohl manche Besteller auch aus den Händen von

*) ed. Frizzoni, p. 160.

Kopisten und Nachahmern noch gerne an. Einen bedenklichern Entscheid aber als denjenigen über Eigenhändigkeit mancher ihm zugeschriebenen Bilder giebt es bekanntlich in der ganzen Gemäldewelt nicht. Es kann sein, daß jenes Bild des Savoldo, ehemals im Schlafgemach bei Odoni, noch heute irgendwo als Tizian prangt, und einigermaßen tizianisch war ja die Ausstattung dieses ganzen Raumes gewesen, insofern ein Schüler des großen Meisters, Stefano, die Bettstatt, die Truhen und die Thüren gemalt, d. h. mit irgend welchen figürlichen Darstellungen geschmückt hatte. Als Girolamo da Treviso, der empfohlene Schützling Tizians am Hofe von Ferrara,*) dort (vor 1540) eine nackte, liegende, lebensgroße Venus mit einem Amorin malte, welche dann nach Paris an König Franz I. ging, wird es sich wohl ebenfalls um ein Werk gehandelt haben, das irgendwie und in einem gewissen Sinne für tizianisch passieren konnte. Ueber die heute öffentlich ausgestellten Bilder dieser Gattung sind kunstwissenschaftliche Untersuchungen und Ueberzeugungen reichlich vorhanden, während es sich für uns nur um die kürzeste Aufzählung des Wichtigsten handeln kann, und auch diese macht nicht den Anspruch eine chronologische zu sein; Tizian selbst hat ja in weit auseinander liegenden Epochen seines Lebens bisweilen das nämliche Motiv fast genau wiederholt (der S. Hieronymus, die drei Lebensalter ꝛc.) Die Ignuda pflegt man Venus zu nennen, und Maler und Besitzer selber mögen sie so genannt haben, obgleich strenge genommen nur die Bilder mit dem Amorin Anspruch auf diesen Namen hätten; von einer besondern antiquarisch-mythologischen Absicht blieb man hier glücklicherweise überhaupt frei.

Es sind oben sichere Werke Tizians genannt worden, welche das Motiv der Schlafenden aus Casa Marcello weitergaben. Wäre die Eigenhändigkeit gewiß, so würde hier das herrliche Kleinbild (3 Fuß Länge) in Dudley House folgen; hier schläft dieselbe Nackte auf purpurnem Teppich vor einem Purpurvorhang, mit Kopf und linker Brust in vollem Licht; vorn links — und hier vielleicht zum ersten Male? — ein zierliches Bologneserhündchen; neben dem Vorhang eine unbestimmte Ferne mit Wanderern. Die nächste Verwandte, aber wieder lebensgroß und auf weißem Linnen, wäre dann die berühmte „Venus von Urbino“ (Uffizien, Tribuna), die eben erst Erwachte, welche noch fast ganz die Stellung der Schlafenden beibehält, nur daß der früher unter das Haupt gebogene rechte Arm jetzt heruntergeglitten und leicht auf ein Kissen aufgestützt ist; das ruhende Hündchen liegt diesmal rechts; der

*) Vasari XI, 236, 237, Vita di Garofalo.

Hintergrund ist der eines Zimmers mit zwei Zofen. Das Bild ist, wie noch so manches Vorzügliche, aus dem urbinatischen Erbe an das Haus Medici gekommen, hat aber mit der Herzogin Eleonore und mit den übrigen in neuerer Zeit damit zusammengestellten Bildern (vergl. S. 422, 427) nichts weiter gemein, als daß es ebenfalls ein Meisterwerk Tizians ist, und zwar ein vielleicht frühes. Möge es hier noch einmal erlaubt sein, gegen den Strom einer sonst übermächtig gewordenen Ansicht zu schwimmen. — Wiederholungen dieser „eben Erwachten," nach links Liegenden, mit veränderter Umgebung kommen vor, doch wissen wir keine nähere Auskunft darüber zu geben.*) Was nun aber folgt, und zwar sogleich mit der zweiten Venus in der Tribuna der Uffizien, dann mit Varianten und Kopien, ist ein wesentlich anderes Motiv: die Nackte, hier im Bilde immer nach rechts, stärker aufgerichtet und vorwärts gewendet und in nahem Verkehr mit einem Amorin, hat ihr prächtiges Lager im Freien; ihr ganzes Dasein ist fester, königlicher geworden, und an Schlaf oder Erwachen ist kein Gedanke mehr. Während nun diese zweite florentinische Venus auf dunkler Draperie ruht, hat eine sehr bekannte Replik davon, diejenige mit dem jungen Lautenspieler, der sich nach ihr zurückwendet, wieder das Linnen; der Amorin, den sie so wenig beachtet wie den Musiker, hält einen Blumenkranz über ihrem Haupt. Man errät, daß wir von dem Exemplar in Dresden sprechen, welches wegen des leuchtend schönen Kopfes und der herrlichen Haltung in allgemeiner Gunst steht, jetzt aber als (vielleicht ganz späte) Kopie gilt. Es ließe sich eine höchst interessante Diskussion eröffnen, wenn man Tizians Original (Madrid) daneben hätte und Kenner und einfache Beschauer sich mitteilten. Die letztern würden den Kopf der Madrider Venus**) viel herber, ihren Umriß weniger elegant, den Musiker (hier ein deutliches Porträt) weniger angenehm, die dunkle Draperie des Lagers weniger lieblich reflektierend, den links über der Landschaft weiter laufenden Vorhang (gegenüber der hellen Luft des Dresdener Bildes) düsterer in der Wirkung finden, und den Kennern bliebe dann übrig, hiebei Wehe zu rufen, während es im Grunde ein natürlicher Hergang war, daß — vielleicht anderthalb Jahrhunderte nach Tizian — ein

*) Tizian nahm 1548 für Carl V. nach Augsburg außer einer Dornenkrönung auch eine Venus mit, und 1555 sandte er an den spanischen Hof außer dem berühmten Trinitätsbilde ebenfalls wieder eine Venus. Ob und wo diese Werke noch vorhanden sind, und welchem tizianischen Typus diese (und wer weiß, wie viele andere nur als „Venus" erwähnte) Bilder entsprochen haben mögen, entzieht sich unserer Kenntnis.

**) Nach einer Photographie zu urteilen. Auch hier freilich wird die Eigenhändigkeit bezweifelt.

vorzüglicher Maler dessen Idee frei von allem Bedingten und Persönlichen wiedergab und sich im Kopf der Göttin deutlich von Paolo Veronese inspirieren ließ. — Eine Variante desselben Themas lebt mindestens in einem als eigenhändig tizianisch geltenden Exemplar (Madrid) und in einer trefflichen Wiederholung weiter (Museum von Haag, aus dem Besitz des Prinzen Heinrich der Niederlande), allein hier scheint Tizian wie unter einem schweren Zwang und gegen allen seinen sonstigen Geschmack gearbeitet zu haben. Wäre er nur zur Bildnisähnlichkeit der Köpfe mit bestimmten Personen genötigt gewesen, so hätte er dies leicht überwunden, allein die Venus (hier ohne Amorin, gleichgültig niederblickend auf das ansteigende Hündchen) ist in störender Weise kurzhalsig, und der wiederum gegen sie, aber kalt und barsch zurückschauende Musiker spielt hier seltsamerweise im Freien auf einer großen Orgel. Die Landschaft ist eine melancholische Anlage mit einer Fontaine und zwei geradlinigen Pappelreihen, deren eine gleichsam die Pfeifen der Orgel fortzusetzen scheint, und mit Hilfe dieses Parkes, wenn er noch vorhanden ist, wird sich vielleicht auch der Orgelspieler und Besteller ermitteln lassen, welcher vermutlich ein damaliger Musiktyrann war, der auch sonst nicht leicht mit sich reden ließ. Gänzlich aufgegeben sind (hier wie im obigen Dresdener Bilde) frühere Benennungen wie: Philipp II. und Fürstin Eboli, Alfonso von Ferrara und Laura Dianti, denn Philipp wie Alfonso sind durch sichere anderweitige Porträte ausgeschlossen.

Sehr anmutig und sicher noch aus der ersten Hälfte von Tizians Leben ist das Motiv einer wachend auf Lager und Kissen von Linnen lehnenden Ignuda vor einem dunkeln Vorhang und einer ernsten Landschaft, mit der oben hängenden Inschrifttafel: Omnia Vanitas; das beste uns bekannte Exemplar (in der Accademia di S. Luca zu Rom) ist auch in der Ausführung so unbefangen, daß man es wohl für eigenhändig nehmen könnte. Was hier zerstreut herumliegt, Krone, Scepter, Prachtgefäß, Schmucksachen, sogar Geldsäcke, scheint in der That eitel und überwunden zu sein, denn das Haupt des Weibes, edel verkürzt in Untensicht, schaut empor wie in sehnsüchtigem Traum nach einem entfernten Gut.

Gegen sein siebzigstes Jahr hin (nach 1545) beschloß Tizian die Reihe seiner Schöpfungen nackter Einzelgestalten mit der Danae, bei welcher die Richtung nach dem Goldregen hinauf im Bilde eine ganz neue Wendung der Gestalt mit sich führt. Die beiden Hauptexemplare, das farnesische im Museum von Neapel mit dem sich scheu abwendenden köstlichen Amorin, und dasjenige der Wiener Galerie (einst wahrscheinlich im Besitz des Kardinals

Granvella) mit dem alten Weibe, welches die Goldmünzen in einer goldenen Flachschüssel auffängt, sind Wunderwerke von Tizians eigener Hand und müssen zu ihrer Zeit durch die Schönheit und Natürlichkeit der Erscheinung schon stark abgestochen haben neben allem, was in Rom, Florenz und Mantua der bereits herrschende Manierismus an steinerner Ueppigkeit hervorbrachte.*) Man mag über diese Danaen sachlich denken wie man will und in dem Bilde von Wien den schwärmerischen Augenaufschlag nach dem Goldregen sehr komisch finden, was vielleicht schon Giovanni Contarini (Anfang des 17. Jahrhunderts) empfand, als er in der vorzüglich schönen Kopie der Akademie von Venedig den Goldregen wegließ und die Gestalt als Venus deutete, daneben ein Taubenpaar auf einem Baumast — die Menge der sonstigen Kopien und der Wiederhall des wunderbaren Kopfes und seines Helldunkels in so vielen andern Werken beweisen, was die Schöpfung Tizians für ihre Zeit bedeutete. Die Parallele mit der Danae Correggios, welche über ein Jahrzehnt älter ist als die betreffenden Bilder Tizians, mag hier unterlassen bleiben. Nähme man noch weiter hinzu Correggios Jupiter und Antiope (Louvre) und seine Erziehung Amors (National Gallery) und stellte diese Werke den sämtlichen mythologischen Malereien Tizians gegenüber, so würde sich der schönste und zwar aus tiefsten Quellen stammende Gegensatz zwischen Beiden ergeben, die noch größere Naivetät aber bliebe wohl dem Correggio.

Eine Leda mit dem Schwan von Tizian ist uns — vielleicht zufällig — nicht bekannt; wir zweifeln aber, offen gestanden, ob derselbe würde so schön an dem Thema weiter gedichtet haben wie Correggio, als dieser daraus jene ganze mythologische Wonnescene (S. 391) in der herrlichsten Landschaft entwickelte, wobei die Liebkosung des Schwanes nur wie ein Scherz aussieht. Sehr ernsthaft aber hatte es Lionardo damit genommen; Lomazzo,**) der das

---

*) Bei Tizians Aufenthalt in Rom (1546) erhielt er einst im Belvedere den Besuch des Michel Angelo, welcher von Vasari begleitet war (Vasari XIII, 35, Opere di Tiziano). Auf der Staffelei stand die Danae, ohne Zweifel die jetzt in Neapel befindliche, und nun dient es zur Erheiterung, zu lesen, wie sich nachher Michel Angelo gegen seinen Vertrauten aussprach: Er lobte Tizians Kolorit und Manier, fand jedoch, che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene, e che non avessono que' pittori miglior modo nello studio etc. . . . Se quest' uomo (sic) fusse punto aiutato dall' arte e dal disegno come è dalla natura, so würde er Unübertreffliches schaffen 2c. — Wie mächtig aber Tizian sogar im heroischen Akt das „disegno“ handhabte, wenn es ihm diente, würde Michel Angelo aus dem S. Sebastian in Brescia (Ancona von S. Nazaro) haben sehen können, oder aus den damals noch nicht lange vollendeten Bildern von der Tötung Abels, von Isaaks Opferung und von Davids Sieg über Goliath (Salute in Venedig, Decke der Sakristei).

**) Trattato 2c., p. 164.

Bild noch sah, bezeichnet die Leda als tutta ignuda col cigno in grembo, che vergognosamente abbassa gli occhi; der irrig so genannte Lionardo der Galerie Borghese nämlich — Leda mit süßem Lächeln stehend und den neben ihr sehr unschön gegebenen Schwan kosend — ist ein Werk des Sodoma oder nur Kopie nach einem solchen und entspricht, nur nach der andern Seite gewendet, so ziemlich der Eva in Sodomas Bild von Christus im Limbus (Akademie von Siena). Die Leda MichelAngelos kennt man aus Nachbildungen in Dresden ꝛc.,*) von der des Daniele da Volterra aber erfährt man nicht einmal deutlich, ob es ein Gemälde oder eine Skulptur war;**) merkwürdig ist dabei nur die Bestellung durch einen Fugger, zum Beweise, wie frühe schon auch der Norden an solchen verbotenen Früchten zu naschen begehrte.

Die Reihe der männlichen mythischen Einzelgestalten der Alles vermögenden Kunst des 16. Jahrhunderts muß wohl oder übel begonnen werden mit einem jener „Schulbilder" des Lionardo, dem lebensgroßen, im Freien vor einem Erdabhang sitzenden Bacchus (Louvre). Da die Ausführung nicht auf einen der besten „Schüler" hinweist, so wird das Werk in der Regel wenig beachtet; täuscht uns aber nicht Alles, so ist dasselbe vom Meister erfunden und vielleicht sogar begonnen worden, und zwischen ihm und dem Besteller könnte eine ganz besondere Verhandlung stattgefunden haben: ob Johannes der Täufer oder Bacchus? Die deutende Geberde der rechten Hand ist noch die des Praecursor Domini, dann erst wurde das Bild mit Epheukranz, Traube und Thyrsus fertig gemalt, vielleicht weil der geistliche Charakter des Ganzen doch nicht zu behaupten gewesen wäre.

Für den schon ziemlich erwachsenen Amor sorgte Parmigianino (in den Jahren nach 1530) durch das berühmte (auch in alten und vorzüglichen Kopien vorhandene) Bild der Galerie von Wien: den Bogenschnitzer, gemalt auf Bestellung des ihm nahe befreundeten Cavaliere Bajardo in Parma.***)

---

*) Für die Ausführung muß vor allen Vasari das Vertrauen Michel Angelos besessen haben (Vergl. I, 19, 25, Vita propria). Er malte con i cartoni di Michel Angelo sowohl die Leda als auch die Venus, wahrscheinlich das bekannte Motiv mit Amors Abschied. Nach Venedig nahm er zwei ohne Zweifel mythologische Bilder nach Cartons seines Meisters mit, welche dem spanischen Gesandten Mendoza verehrt wurden. Es wäre interessant zu wissen, wie sich solche Malereien neben venetianischen desselben Inhalts ausnahmen. — Ueber Pontormos Ausführung von Amors Abschied vergl. den Kommentar zur Vita di Pontormo, Vasari XI, 68.

**) Vasari XII, 96, Vita di Dan. Ricciarelli. — Beiläufig möchten wir auf eine merkwürdige Leda im Musée Calvet zu Avignon aufmerksam machen.

***) Vasari IX, 130, Vita di Parmigianino.

Man muß ihm zugestehen, daß er neben allen Engeln und Genien Correggios hier noch vermocht hat, eine ganz eigene Inspiration zu verwirklichen. — Ganymed vom Adler emporgetragen kommt u. A. vor in einem Stiche nach MichelAngelo, zweimal bei Correggio (Galerien von Wien und Modena, hier als Plafond) und als achteckiger Plafond bei Tizian (National Gallery, vielleicht ausgeführt von Damiano Mazza). Das Wiener Bild des Correggio und der Stich nach Michel Angelo stimmen zusammen in der Felskuppe und dem klagend nachschauenden Hunde im Vordergrund unten, so daß diese Teile Maßstab, Raum und Luftdistanz des Ganzen angeben, und dies versteht sich so wenig von selbst, daß man wohl fragen darf, ob nicht Michel Angelo (oder sein Stecher, bei seinen Lebzeiten) die Komposition des Correggio gekannt hat. In der Hauptsache freilich gehen Beide so weit auseinander als möglich: MichelAngelo meldet recht glaubhaft, wie es ein ganz riesiger Adler anfangen müßte, um einen herkulisch muskulösen Menschen, zweckmäßig eingeklemmt und an den Waden eingekrallt, in die Luft zu bringen; bei Correggio dagegen geht das Wunder ganz leicht vor sich: der jugendliche Ganymed schwebt im Profil vorbei und zwar schräg vorwärts, so daß er sich mit Kopf und Schulter dem Beschauer nähert, vor einer duftigen Gebirgslandschaft in wonniger Luft. Aber MichelAngelos Komposition machte mehr Glück, und man kann bei Vasari*) nachlesen, wie Battista Franco dieselbe sehr bald in einer großen mythologisch-historischen Scene zu Ehren des Herzogs Cosimo vernützte.

Etwa um die Mitte des Jahrhunderts bekam dann Vasari selbst**) eine sehr eigentümliche Bestellung: ein hochgebildeter und sehr schöner junger Florentiner, Alfonso Cambi „si fece ritrarre ignudo e tutto intero in persona d'uno Endimione," und der Maler betont sehr den gelungenen Mondscheineffekt. — Doch hat auch das heroische Aktbild fortgedauert, welches einst (S. 364) durch Antonio Pollajuolo im Auftrag des Lorenzo Magnifico in die Kunst eingeführt worden war; noch Sodoma in seiner letzten Zeit hatte einen stürzenden Phaeton gemalt,***) und von MichelAngelo giebt es in berühmten Zeichnungen zwei Varianten dieses Themas, allerdings als figurenreiche Scenen; der greise Tizian aber malte (neben so manchem Andern, wovon unten) noch für Philipp II. einen Tityus, einen Tantalus

---

*) Vasari XI, 320, Vita di Batt. Franco.

**) I, 37, Vita propria.

***) Vasari XI, 156 und Note, Vita di Sodoma.

und einen Sisyphus; auch einen Prometheus.*) Freilich neben der massenhaften Vernützung des heroischen Nackten im Fresko treten solche Einzelbilder nicht in den Vordergrund, es muß ihrer aber doch gedacht werden, weil die Gattung immer wieder in der italienischen Oelmalerei, und zwar als Privatbestellung, auftaucht, wie eine Art von Ehrensache. So ist sie später u. A. in der eklektischen Schule von Bologna eine große Angelegenheit geworden.

Soweit in diesen Dingen italienisches Temperament sich Bahn macht, wird man immer jene Teilnahme empfinden, welche das aus innerm Drang Entstandene hervorruft. Anders hatte es sich, etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts, in einem bestimmten Falle verhalten, von welchem Vasari**) meldet. Monsignor Giovanni della Casa hatte begonnen, einen Traktat über Malerei zu schreiben, und wollte sich durch Leute vom Fach über gewisse Einzelheiten Aufklärung verschaffen; er ließ durch Daniele da Volterra einen (siegenden) David fleißigst in Thon modellieren und dann in zwei Anblicken (im Profil nach rechts und im Profil nach links) auf beide Seiten einer Schieferplatte malen, welche man noch heute im Louvre sieht. — Das heißt, in einer Zeit da bereits MichelAngelos Weltgericht alle Schleusen verwegenster Praxis und kühnsten Raisonnements geöffnet hatte, erhebt sich der litteraturkräftigste Prälat der damaligen Kurie, nicht mehr um des Kunstgenusses willen, sondern um sich Belege für kunsttheoretische Ansichten zu bereiten, zu jener eigentümlichen Bestellung. Vielleicht sollte damit auch dem bekannten Präcedenzstreit ein besonders sprechendes Material zugeführt werden, welcher zwischen Skulptur und Malerei noch immer im Zuge war, eben als beide den bedenklichsten Schicksalen entgegen gingen.

Von den erzählenden Kompositionen des idealen Stiles, soweit sie nicht offizielle und kirchliche Malerei oder vollends Fresko, sondern für den Hausbesitz geschaffen waren, kann hier nur in einigen Andeutungen die Rede sein. Es ist kaum mehr möglich, die Vielproduktion Italiens gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts hin zu überblicken oder gar statistisch nach Gattungen auszurechnen, und der (mit Ausnahme von Venedig) mächtig werdende Manierismus zieht ohnehin den Blick des Betrachtenden nicht besonders an, wenn gleich etwas Aufmerksamkeit mehr nicht schaden würde; die Jugend mehrerer Meister, welcher man nur beim Verfall zu gedenken

*) Ueber diesen urteilt v. Schack: selbst MichelAngelo habe nichts Kühneres, Gigantischeres geschaffen.

**) Vasari XII, 95, Vita di Daniele Ricciarelli.

pflegt, war noch in die goldene Zeit gefallen, und wo neben unnützem Pathos, Ueberfüllung und michelangelesken Reminiscenzen wenigstens die Ausführung noch großes eigenes Studium beweist, hat der Fleiß wie immer noch seinen Segen mit sich, und ganz unleidlich sind erst die Improvisatoren.

Nur zaghaft wagt man hier die Vorfrage: warum sich damals nicht im ganzen italienischen Hausbesitz die Genremalerei einfand? So wie wir früher (S. 407 f.) fragen mußten, warum selbst in Venedig das Genrebild im Sinne des Giorgione so bald wieder wegstarb? Die Maler bedurften ja beständig schon z. B. für die klein gegebenen Hergänge der Ferne auf ihren großen Bildern der Studien nach Scenen des wirklichen Lebens, und daß auch in anonymen Figuren und Geschichten Energie und Schönheit zu entwickeln wäre, kann ihnen unmöglich ein Geheimnis geblieben sein; sogar mancher Besteller und Erwerber könnte heimlich ein Verlangen nach solchen Dingen empfunden haben. Ob sich die damalige Aesthetik umständlich und prinzipiell hierüber geäußert hat? Viel sicherer ist es, sie hie und da im Fluge zu erhaschen, wo sie unabsichtlich herausredet. In der ebenso merkwürdigen als selten gelesenen Biographie des Francesco Salviati erzählt sein vertrauter Lebensgenosse Vasari,*) wie derselbe 1530 ein Ereignis aus der kurz vorher beendigten Belagerung von Florenz „auf einem Täfelchen" dargestellt habe: man sah einen Soldaten, welcher im Bette mörderisch überfallen wurde von anderen Soldaten, und „obwohl der Gegenstand ein niedriger war, ancorachè fussi (sic) cosa bassa," studierte und malte Salviati die Scene in aller Vollkommenheit. Das Bildchen kam in Vasaris Hände und dann in die des Borghini (welchen wir weiterhin werden kennen lernen); vielleicht würde man es heute Allem vorziehen, was der Meister sonst gemalt hat. Die herrschende Meinung sowohl als das Hochgefühl der Maler duldet damals nur vornehme Gegenstände, an welchen sich ideale Form und Pathos entwickeln läßt; wie manchen Manieristen aber, dessen Porträte man noch heute bewundern muß, würden wir auch in Genrescenen hochschätzen, wenn er solche hinterlassen hätte. Dafür drängte sich nun nicht selten ein schrankenloser Naturalismus der Auffassung gerade in die idealen, namentlich mythologischen Scenen hinein, oder er fand Billigung, wenn dies schon bei frühern Malern geschehen war. Bei Anlaß des Themas vom Raube der Proserpina rühmt Lomazzo**) eine Darstellung des Gaudenzio Ferrari mit Angabe von burlesken Details, welche an Ort und Stelle mögen nachgelesen werden.

*) Vasari XII, 51, Vita di Salviati.

**) Trattato 2c., p. 356.

Daß das Genre in der Malerei nicht nur einen Hergang, sondern auch die Mitdarstellung des ganzen betreffenden Daseins und der umgebenden Welt, ja ihrer Stunde verlangen möchte, erfährt man erst aus der niederländischen Kunst und zwar vorzüglich aus der spätesten; Italien wußte lange nichts von dieser Konsequenz. Den bloßen einzelnen Zug aus dem Volksleben hatte man auch hier schon in Figuren der giottesken Malerei mit Vergnügen dargestellt gesehen; in Vasaris Schilderungen alter Fresken kommt dergleichen in ziemlicher Anzahl vor, und aus seiner eigenen Sammlung rühmt er höchlich die Zeichnung eines eifrig nähenden Schusters von Pietro Lorenzetti.*) Sodann ist in Italien zur Vergleichung vorhanden eine burleske erzählende Poesie, welche man mit der nordischen Schwankdichtung in Parallele setzen mag, und zu Anfang des 16. Jahrhunderts hat sie es (in einem Gemisch aus Latein und Italienisch im mantuanischen Dialekt) zu einer berühmten Epopöe gebracht, zur Macaroneide des Teofilo Folengo, wo man nicht nur komische, sondern auch sehr gefährliche Personen und Hergänge aus dem Volk geschildert findet. Und so hat auch in der Kunst der Scherz, und zwar auch der bedenkliche, schon längst sein Recht haben wollen. Für das komische Genrebild des 15. Jahrhunderts in Florenz, welches uns nur noch aus den mediceischen Inventaren bekannt ist, wurde oben (S. 361 ff.) das Notwendige zusammengestellt. In Mailand ging noch zu Lomazzos Zeiten (a. a. O. p. 359) die Komposition eines anderthalb Jahrhunderte ältern Malers Michelino (der auch in Tieren sehr ausgezeichnet war) in Kopien herum: Zwei Bauern und zwei Bäuerinnen, alle in üppigen Geberden und Gelächter, darunter ein kurz geschorener Alter, bei dessen Anblick auch der Traurigste mitlachen müßte; später habe alsdann Lionardo so gerne alte Leute, mißgestaltete Bauern und Bäuerinnen lachend dargestellt. Indem wir die schwierige Frage über ächte Karikaturen des Lionardo dahingestellt sein lassen, mag nur aus Lomazzo hinzugefügt werden, daß Aurelio Luini deren etwa fünfzig Stück in einem Büchlein besaß. Hatte sein Vater (nicht Bruder), der große Bernardino, diese Sachen von Lionardo geschenkt bekommen, etwa als dieser nach Frankreich ging? Außerdem beklagt derselbe Autor (p. 384) die Nichtpublizierung des Fechtbuches, in dessen Zeichnungen Lionardo für den Fechtmeister Gentile de' Borri jede Art von Angriff und Verteidigung der Kämpfer zu Roß und zu Fuß dargestellt hatte. Hie und da erschien auch schon ein possenhafter Kupferstich, und an einer Fassade in Verona ist, aus der besten

---

*) Vasari II, 32, Vita di Pietro Laurati.

Zeit, ein Tanz von Buckligen gemalt. Aeltere und neuere Mauermalereien in und an Osterien haben wir noch von den Südalpenthälern bis südlich von Rom in Resten gesehen, aber in weit größerm Umfang kannte sie noch Lomazzo (a. a. O. p. 349): „Trunkene, Ruffianen, welche Buhlerinnen daher führen, Spieler, Diebe, Narren, Komiker (Histrionerie, etwa Pulcinellen) und allerlei Späße," wobei nur als großer Mißbrauch zu tadeln sei, daß in denselben Räumen auch Wappen und Devisen von Fürsten gemalt würden, als wären dieselben das Panier des lockern Lebens und der Trunkenheit. Und außer dem Wirtshausfresko meldet sich etwa auch das Wirtshausschild, und selbst von dem jugendlichen Correggio glaubt man (Galerie Stafford in Yorkhouse) ein solches zu besitzen: ein Packpferd und ein Packesel mit ihren zwei Treibern. — Ein schon sehr alter und nicht bloß italienischer Gebrauch mag, an Verkaufsläden und Gewerkstätten, die Darstellung der betreffenden Thätigkeit in einer oder mehreren Figuren gewesen sein, als Malerei oder Relief, auch wohl als Aushängeschild. Von dem großen Melozzo besitzt die Pinakothek seiner Vaterstadt Forli das von einer Apotheke oder Gewürzbude abgenommene Fresko des sog. Pestapepe, eines sehr lebenswahr gegebenen Lehrlings, welcher in einem Mörser etwas, man glaubt Pfeffer, zu stampfen im Begriffe ist. Später, in Florenz, malte z. B. der Bruder und Schüler des Franciabigio, Angelo, für einen Parfumeriehändler als „Insegna di bottega“ bereits dasjenige Thema, welches in der Folge bei Caravaggio so viel Glück machte: die weissagende Zigeunerin, diesmal mit einer Dame; Vasari aber (IX, 104) giebt zu verstehen, es habe in der Bestellung des Parfumeurs ein geheimer Sinn gewaltet: non fu senza misterio.

Frägt man jedoch, welche Gemälde der Blütezeit noch heute, streng genommen, innerhalb der Grenzen des Genrebildes Platz finden würden, so mögen es am ehesten jene venetianischen Halb- und Kniefigurenbilder aus dem Reich der Töne sein, namentlich die komischen Gesellschaften mit Musik und Gesang. Allerdings wird bei Ridolfi*) schon dem Giorgione noch sonst mehr als eine Genrescene zugeschrieben von ganz anderem Inhalt, und das sehr genau beschriebene Bild eines Katzenkastrierers mit Zuschauer muß erwähnt werden, nicht weil Giorgione wirklich etwas der Art gemalt haben müßte, sondern weil es eine Zeit gab, da man ihm solches zutraute. — Mit Caravaggio, dessen Tradition doch wesentlich eine venetianische war, brach dann das Genrebild plötzlich alle Schleusen durch.

*) Le meraviglie dell' arte etc. II, 83.

Zu seinen lebensgroßen Schildereien gesellten sich bald durch Italiener, vorzüglich Neapolitaner und durch in Rom lebende Niederländer das kleinfigurige, oft sehr inhaltreiche Bild aus dem Volksleben und das Schlachtbild, d. h. besonders das Reitertreffen anonymer Parteien. Alles Pathos der offiziellen Malerei und ihrer Herolde vermochte dann hiegegen nichts. Die Künstlergeschichte des 17. Jahrhunderts schildert einen Zustand, da vom Schaufenster des Kunsthändlers, von der Höhle des Trödlers aus kleine Bilder solcher Art in Menge erworben wurden, dann aber (wie mehrmals beteuert wird) oft so rasch die Hand wechselten, daß ihnen keine Kunde mehr folgen konnte. Diese Thatsachen der Folgezeit durften hier in Kürze erwähnt werden, weil sie es wahrscheinlich machen, daß die Richtung auf das in den Niederlanden längst blühende Genre auch in Italien seit alter Zeit vorhanden und nur durch die Herrschaft einer starken pathetischen Doktrin zurückgehalten worden war. In diese vorhergegangene Zeit müssen wir nun zurückkehren.

Es ist oben (S. 399 ff.) erörtert worden, wie zur goldenen Zeit, und namentlich auch in Venedig, für Hausbestellung und Hausbesitz, die irgendwie religiösen, zumal die biblisch erzählenden Bilder das Uebergewicht hatten, und eben dasselbe gilt nun von den Manieristenschulen, wobei auch die ersten Regungen der Gegenreformation etwas in Betracht kommen mögen. Für florentinische Kunstfreunde malte schon Rosso (gest. 1541), mit welchem man ja die Geschichte des dortigen Manierismus zu beginnen pflegt, einen „Jakob am Brunnen" und einen „Moses, der den Aegypter tötet."*) Das Hauptstudium des Rosso aber war seiner Zeit der Karton des Michel Angelo mit den „Kletterern" gewesen, und nun lauten Vasaris Worte dahin: Rosso habe für Giovanni Bandini ein Bild gemalt mit einigen sehr schönen nackten Gestalten in einer Geschichte des Moses, da dieser den Aegypter schlägt, und hienach hatte die biblische Geschichte noch offenbar nur den Vorwand hergegeben für anderweitige Meisterschaft. Allein schon in einer anonymen florentinischen Aufzeichnung vom Jahre 1549 findet sich ein sehr leidenschaftlicher Protest**) gegen alles Nackte in der religiösen Kunst, und Vasari selbst hat sich dann mit dieser ganzen Frage auf sehr ernste Weise auseinandersetzen müssen.***) Im Leben des Pontormo (1493—1558) erwähnt er eine ganze Anzahl von religiösen Bildern, Madonnen, einen Krucifixus,

*) Vasari IX, 71, Vita di Rosso.

**) Gaye, Carteggio, II, 500.

***) Vasari IV, 37, Vita di Fiesole.

einen Christusleichnam mit klagenden Kinderengeln, eine Geburt Christi, eine Anbetung der Könige, eine Auferweckung des Lazarus, ein Bild der elftausend Märtyrer ꝛc. ꝛc., alles für die Häuser angesehener Florentiner, für den Herzog Cosimo, für das Zimmer eines Karthäuserpriors, für Kaufleute aus Ragusa, für Spanier, und auch für Gian Battista della Palla, den so äußerst thätigen Aufkäufer des Königs Franz I. — Auch biblische Scenen, wie die eherne Schlange, Christus im Limbus, Pauli Bekehrung kommen damals im Hausbesitze vor. Von MichelAngelo war etwa noch durch stärkste Verwendung (Kardinal Schomberg) und nur für einen Herrn wie der Marchese del Vasto ein Karton zu erhalten, und der Meister ließ dabei sagen: für die Ausführung in Malerei tauge niemand besser als Pontormo.

Vor allem erstaunt man — nicht in den Galerien, wo diese Dinge rar sind, sondern beim Lesen des Vasari — über die Menge von Madonnen, welche von damals sehr namhaften Meistern für das Haus gemalt wurden. Schon von Giulio Romano sind einige nicht geringe erhalten, und eine ganze Anzahl von Parmigianino, welchen man jetzt in dieser Gattung kaum mehr erträgt. In den folgenden Jahrzehnten aber muß die Madonna noch zugenommen haben. Der Biograph selber ist, wo er solche mit großem Lobe erwähnt, als Zeuge um so unbefangener, da er für seine Person vom Madonnenmalen nicht viel hielt: opere di non molta importanza, come quadri di Nostra Donna ed altre cose simili da camera*) oder: molti quadri di Nostra Donna per le case de' cittadini ed altre cosette che si fanno giornalmente,**) und nach Madonnen Vasaris selber trägt heute niemand Verlangen. In der schon erwähnten Biographie des so entschlossenen und unglaublich vielseitigen Francesco Salviati (1510—1563), wo monumentale Aufträge und Arbeiten in Menge an uns vorüberziehen, kommen doch nicht weniger als acht Madonnen, ein jugendlicher Täufer, eine Passion, eine figurenreiche Pietà, ein Sündenfall, eine Caritas, ein Simson mit Delila ꝛc. und daneben ein einziges mythologisches Bild vor: ein Jäger, vor welchem eine Hirschkuh in den Tempel der Diana flüchtet, und hier war überdies die Hauptfigur das Bildnis eines „Signor Franzese." Dies alles aber war Privatbestellung, Einiges auch zur Versendung ins Ausland bestimmt, der Zeichnungen und der Vorlagen für Kupferstecher nicht zu gedenken. Salviatis Zeitgenosse Angelo Bronzino (1502—1572),***) nahezu ebenso vielseitig, prägt

*) Vasari X, 193, Vita di Beccafumi.

**) Vasari X, 210, Vita di Soggi.

***) Vasari XIII, 159 ff. Degli Accademici del Disegno. — Vasaris eigene zahlreiche

sich jetzt durch einige Altargemälde und durch viele und vorzügliche Bildnisse dem Auge besonders ein; aber auch bei ihm werden als Bestellungen für das Haus erwähnt sechs Madonnen, wovon zwei große mit Zuthat mehrerer Figuren (Elisabeth, die beiden Kinder, Heilige?), ein Krucifixus, eine kleine Geburt Christi, eine Judith, eine heil. Katharina. Und wenn zwei mythologische Bilder von ihm besonders bekannt sind, so hängt dies nur an ihrer vorzugsweisen Zugänglichkeit im Palazzo Colonna zu Rom und in der National Gallery; es sind jedoch die einzigen, deren Vasari (neben einer Allegorie der Felicitas in Miniatur) Erwähnung thut: Venus und Amor von einem Satyr überrascht, und: Venus und Amor mit den Personifikationen von Neid, Thorheit, Falschheit, Zeit &c. Gegenüber von Venedig mag man hier den thörichten Gebrauch der Allegorie und den Anspruch auf heftige dramatische Bewegung konstatieren, Eigentümlichkeiten der anderen italienischen Schulen. Stattliche Bilder des Bronzino sind dann noch immer (Uffizien) die Allegorie des Wohlergehens und Herkules mit den Musen; wenn er dann auch die Scene von Potiphars Weibe und Susanna im Bade malt, so sind diese biblischen Sachen allerdings so wenig als bei irgend einem Andern erbaulich zu verstehen und gehen zusammen mit den Scenen des antiken Mythus.

Man kommt nun in der That in die Lage, die *erzählenden Mythologien* dieser außervenetianischen Schulen auf sich beruhen zu lassen, sowohl ihre Fresken und Kartons für Teppiche, als ihre Tuch- und Tafelbilder für das Haus, obwohl sich, wie gesagt, bei näherer Prüfung noch manches Motiv aus früherer, besserer Inspiration vorfinden würde. Auch kam es ja wohl vor, daß ein Halbvenetianer wie Lorenzo Lotto in seinem langen Leben etwa eine römisch-florentinische Idee venetianisch schön ausführte. Wir meinen den Trionfo della Castità in der Galerie Rospigliosi*) zu Rom: vor der grimmig mit einem Joch ausholenden, michelangelesk gekleideten Keuschheit schwebt die nackte Venus mit Amor und einer Taube von dannen, über einer dunkeln Abendlandschaft, als wiche das schöne venetianische Dasein vor aller zudringlichen Allegorik der Scuola Romana. Auch ein vollkommener Venetianer, der aber etwas weit in der Welt und ihren Geschmäcken herumkam

---

religiöse Bilder für angesehene Geistliche und Weltliche mag man in der Vita propria nachlesen. Einst in früher Jugend, vergl. ebenda, S. 6, hatte ihn Kardinal Ippolito in die große mythologische Malerei hineingezogen; eine Venus mit Grazien, ein zehn Braccien langes Bacchanal waren entstanden.

*) Laut Photographie.

(S. 399), Paris Bordone, hat in mehreren Kniefigurenbildern nicht nur der Allegorie gehuldigt (u. a. Galerie von Wien), sondern ist auch in das konventionell Klassische und Kalte hinübergeglitten (Daphnis und Chloe, National Gallery), und seine Formen sind dann auf einmal um einen starken Grad allgemeiner. Man vergleiche das klassisch gemeinte und noch immer vortrefflich gemalte (übrigens falsch als „Vertumnus und Pomona" benannte) Rundbild des Louvre mit der „Seduzione" des nämlichen Meisters, welche in neuester Zeit in die Brera gelangt ist; hier sind die drei Halbfiguren völlig individuelle Menschen in der Zeittracht, und das Ganze ist gemalt als eine Genrescene im Geiste des Giorgione. Es braucht nicht gesagt zu werden, wie viel höher unsere Zeit das letztere Bild werten würde, wenn es auf eine Wahl ankäme; allerdings sind solche Trachtenbilder für uns nicht bloß Kunstwerke, sondern wirkliche oder vermeinte Lebensscenen aus dem damaligen Venedig.

Die große Aufmerksamkeit aber wird sich immer den mythologischen Bildern des Tizian zuwenden. Dieselben sind durchaus nicht zahlreich im Vergleich mit den massenhaften Improvisationen dieses und ähnlichen Inhaltes, welche damals von der „römischen Schule" (im weiteren Sinne des Wortes) ausgingen, allein wie tief stellt er alle in den Schatten. Zum Glück hatte er auch jetzt nicht die antike Mythologie wissenschaftlich zu illustrieren; er konnte, wie es scheint, die darzustellenden Scenen selber anbieten, je nachdem sie ihm malerisch wünschbar erschienen, und er und die Besteller waren wohl innerlich darüber einig, daß das nominelle Thema immer nur ein Anlaß für die Schönheit in stets neuer Wendung sei. Die Antiquare werden bei ihm wohl wenig Zugang gehabt haben. Es ist nun allerdings ein anderes mythologisches Dasein als dasjenige, welches er zur Zeit seiner glänzendsten Kraft in jenen drei Bildern für den Herzog von Ferrara (S. 395 f.) geoffenbart hatte, denn diesen Eindruck einer wie heimlich bereit gehaltenen und nun plötzlich prachtvoll hervorbrausenden Jugendwelt machen die späteren Bilder nicht mehr. Der Figuren sind wenigere, und ihr Maßstab ist größer und führt eine reichere Entwicklung der Formen mit sich; in der größen Ausbildung der Landschaft aber und in ihrer Mitwirkung bei der Erzählung hat inzwischen Tizian seine Höhe erreicht mit dem San Pietro Martire 1530.

In diesem Jahre sahen sich die beiden Mächtigen, nämlich Correggio und Tizian, in Parma, und wie immer sie sich, in Worten oder im Stillen, mögen überhaupt ausgetauscht haben — wir dürfen glauben, daß auch die Landschaft dabei mitredete. Correggio besaß, neben allem, was sonst in

der Landschaft herrlich ist, das von irdischem oder himmlischem Licht durchströmte geschlossene Walddunkel, wie es seit seiner „Ruhe auf der Flucht" (Uffizien) in der Zingarella (Neapel), der Magdalena (Dresden), dem Martyrium des heil. Placidus (Galerie von Parma), der Madonna della Scodella (1526—1528, ebenda) der Menschen Augen und innern Sinn entzückt haben muß, und bald hernach entstand ja die Landschaft der Leda, in einem Zusammenklang mit der dargestellten mythischen Scene, wie ihn die Kunst wohl nie wieder erreicht hat. Aber 1534 starb dieser Mitherrscher, und Tizian stand nun in der mythologischen Malerei, wie schon oben gesagt wurde, als sein Haupterbe da. Es entsteht die spät-tizianische Landschaft mit schön bewegtem Terrain, mit einer saftigen Welt von Bäumen und Wiesen und köstlichem Gewässer, mit einer meist nur mäßigen, aber durch wandelndes Licht wonnevollen Ferne, mit herrlichen Lüften, Wolken und zitterndem Sonnenlicht,*) und jetzt erst werden Vegetation und Carnation, Purpur und zartes Linnen, daneben auch wohl Skulpturen in Marmor zu den erstaunlichsten Akkorden gestimmt.

Zu ganz unmittelbaren Bestellern aber hat jetzt Tizian mehr und mehr das Haus Habsburg, Karl V. und dessen Sohn Philipp, schon als Gemahl der katholischen Maria und zeitweiligen Titularkönig von England (1554 bis 1558), und dann auch in der späteren Zeit als König von Spanien. Geistliche und sehr weltliche Bilder**) werden miteinander von Venedig aus nach dem fernen Westen versandt, und dies in solcher Anzahl, daß sich später***) die Meinung bilden konnte, Tizian habe selber mindestens fünf Jahre in Spanien gelebt. Was von diesen Werken in die eigentlich geweihten Räume des Escorial kam, mag als Kirchenbild gelten, das Uebrige aber, in den königlichen Wohnungen, machte zusammen eine der mächtigsten Privatbestellungen aus, welche jemals Einem Maler zu Teil geworden sind, und noch das jetzige Depositum von Werken Tizians im Museum von Madrid erweckt das Erstaunen der Beschauer, nachdem so vieles von seiner Hand (zumal bei einer Feuersbrunst des Lustschlosses Pardo 1608) zu Grunde gegangen. Zu diesem Palastbesitz des herrschenden Hauses aber gehörten auch geistliche Gemälde; im Jahre 1555, zugleich mit einer Venus,†) ging an Karl V.

---

*) Man vergleiche die Madonna in ganzer Figur, München, Pinakothek, Nr. 1113, wegen des Abendhimmels.

**) Vergl. oben (S. 399) die Besteller des Paris Bordone.

***) Palomino, Leben aller spanischen 2c. Maler, Kap. 17.

†) Die große neue Publikation der photographischen Gesellschaft von Berlin („Die Meister-

das längst verheißene Dreieinigkeitsbild, welches er dann mit nach seinem Zufluchtsort Juste nahm, vielleicht das wichtigste Hausandachtsbild des großen Jahrhunderts (jetzt Museum von Madrid). Der Kaiser, welcher hier im weißen Leichengewande voll tiefer Seelennot, aber von einem Engel getröstet, auf den Wolken kniet und zur Trinität betet, hegte schon zur Zeit der Bestellung des Werkes (Innsbruck 1551—?) den Gedanken an seine Abdikation, und Vasari, welcher dies meldet,*) wird es wohl von Tizian gewußt haben. Das Bild führt jedoch in historische und künstlerische Gedankenreihen hinein, auf deren Darlegung hier verzichtet werden muß.**)

Zu den mythologischen Schöpfungen für Philipp II. aber haben wir einen Schlüssel von Tizians eigener Hand in Gestalt eines Briefes an den damaligen König von England.***) Er empfiehlt seine verschiedenen Kompositionen durch das Verdienst der Abwechslung in den nackten Anblicken. Die Danae†) ist bereits in des Königs Händen; Venus und Adonis werden mit dem Briefe zugleich abgehen; „und weil man bei Jener alles von der Vorderseite sah, habe ich hier abwechseln und die weibliche Gestalt von der Rückseite zeigen wollen, damit das Camerino, in welches die Bilder kommen, einen ansprechenderen Anblick gewinne; bald sende ich auch die Poesia von Perseus und Andromeda, welche wiederum einen andern Anblick gewähren wird, und dann Medea mit Jason ebenso." Außerdem aber hat Tizian schon seit zehn Jahren un' opera divotissima für Philipp in Arbeit, womit vielleicht das große Abendmahl gemeint ist, welches er dann doch erst 1564 versenden konnte.††)

Von der Danae ist oben die Rede gewesen, und wie es sich heute mit den Bildern des Perseus (Galerie von Madrid) und der Medea verhält, wissen wir nicht zu sagen; weit die berühmteste dieser vier Kompositionen aber ist Venus mit Adonis, in einer ganzen Anzahl von freien Wiederholungen vorhanden, worunter mehrere, welche als eigenhändig gelten. Ueberhaupt war der Meister in anderweitiger Verbreitung seiner Kompositionen

---

werke des Prado") stellt u. a. in Aussicht eine tizianische „Venus mit Amor, sich an Musik erfreuend", vielleicht das hier genannte Bild.

*) Vasari XIII, 38, Vita di Tiziano.

**) Für das große allegorische Bild der „Religion" ist hier auf die Beschreibung bei Ticozzi, Vite de' pittori Vecellî, p. 203 s. zu verweisen.

***) Lettere pittoriche II, 9, etwa um 1554.

†) Vielleicht das Exemplar, welches dann an Granvella und später nach Wien kam? oder eher das der Galerie von Madrid?

††) Lettere pittoriche II, 119.

auf keine Weise behindert und hat auch wohl noch Stiche nach solchen bei Lebzeiten ausgehen lassen; von den spanischen Exemplaren aber hat hierauf im 17. Jahrhundert Rubens bei seinen zwei Aufenthalten in Madrid jene kräftige Berührung erfahren, welche dann in seinen eigenen Werken weiterlebt. — Von den göttlichen und sterblichen Geliebten der Venus war durch die Kunst der Blütezeit am frühesten Adonis mit ihr verherrlicht worden, und zwar, wie es heißt, schon durch Giorgione, in einem Mittelbilde zwischen der Geburt und der Tötung des Adonis. Tizian aber schuf die wundervolle Gruppe des Davoneilenden und der sitzenden Nackten in prachtvoll heftiger Wendung; dabei ließ er, was sonst so Wenigen gelungen ist, eine Reihe vorhergegangener Momente erraten: Adonis war schon einmal aufgebrochen, hatte sich dann aber, mit vollem Jagdgerät, noch einmal zu der Göttin hingesetzt und stürmt nun fort; dazu die Ungeduld der für den pathetischen Moment völlig unempfindlichen Hunde, und eine Lichtsymbolik wie die, daß der Kopf der Venus vom Reflex der hellen Brust des Lieblings leuchtet (Exemplar der National Gallery; Hauptexemplar in der Galerie von Madrid).

Paris und die drei Göttinnen, jenes große damalige Thema auch für Rafael, kannte Ridolfi in einem Tuchbild mit kleinen Figuren von Giorgione,*) Tizian dagegen scheint dasselbe unberührt seinem Erben Rubens hinterlassen zu haben. Von dem mächtigen Kriegsgott erzählt eine Wiener Kopie (da das Original Tizians nicht mehr vorhanden) keck und prächtig, wie er die Göttin küßte, während die bekannte Geschichte von Mars und Venus unter dem Netze des Vulkan den Tizian offenbar niemals begeistert hat; dafür malte hievon Paris Bordone ein großes Bild und dazu nach seiner Art als biblisches Gegenstück das Bad der Bathseba.**)

Von der Europa, welche — neben einer Magdalena und einem Gethsemane — an Don Philipp gesandt wurde, steht uns nichts zu Gebote als die Beschreibung bei Ridolfi, laut welcher die Komposition eine völlig andere war als in den betreffenden Bildern des Paolo Veronese, deren eines oder das andere damals schon vorhanden sein konnte. Bei Tizian bewegte sich der reich geschmückte Stier durch die Flut, von Amorinen an Bändern geführt; Europa hielt sich an dem einen Horn und faßte mit der anderen Hand ihre das Wasser streifenden Gewänder auf; schwebende Putten streuten aus der Luft Blumen nieder, und Nymphen tauchten empor, um dem Mädchen

*) Vergl. den neuesten Katalog von Dresden, bei Giorgione.

**) Vasari XIII, 50, Vita di Tiziano.

Muscheln, Korallen und Perlen darzubieten. Hätte man nichts als diese Worte ohne den Namen des Meisters, man würde bereits auf Rubens raten.

Um 1558 kamen die beiden stolzen Bilder nach Spanien, welche heute neben rafaelischen Werken den höchsten Ruhm der Bridgewater Gallery in London ausmachen: Diana und Actäon — und: die Schuld der Calisto, beide Male eine nackte Herrscherin und ihr Hof von meist nackten Dienerinnen, die nächsten von ungefähr zwei Drittel Lebensgröße, dazu etwa eine Mohrensklavin, die herrlichsten Hunde groß und klein und eine abendliche Ferne. Dem Bilde des Actäon sieht man die enorme Schwierigkeit einer vollkommenen Gruppierung solcher Art noch etwas an, und was Rafael nicht begegnet wäre, ist z. B., daß Diana mit ihrem emporgreifenden linken Arm sich die untere Hälfte des Gesichtes verdeckt. Sie hat in einer reichen Steinwanne gebadet, aus deren Maskenköpfen Wasser in ein Bächlein quillt; jetzt seitwärts auf einer Purpurdecke sitzend, verhüllt sie sich mit einem Linnen, wobei ihr die Mohrin hilft, während eine Nymphe ihr die Füße trocknet; über die Wanne lehnt eine andere Nymphe hin, und eine dritte sitzt auf deren Rande; eine vierte, vom Rücken gesehen, im Halbdunkel, will ihr Hemde überziehen; eine fünfte, hell beschienen, sieht hinter einem Pfeiler hervor; Actäon endlich hat einen roten Vorhang bei Seite gezogen, und sein Hund und Dianas Hündchen bellen laut gegen einander. — In der „Schuld der Calisto," deren Schwangerschaft (nach Ovid, Metamorph. II, 460) entdeckt wird, ist dies überaus bedenkliche, ja barbarische Thema mit der herrlichsten Unbefangenheit durchgeführt, als Wunderwerk der Anordnung nach Massen und Licht, des schön bewegten Nackten in allen Anblicken, des dramatisch Momentanen. Das Problem einer im Profil sitzenden nackten Idealgestalt ist hier in der herrschenden und richtenden Diana für alle folgenden Schulen gelöst, ja dies Bild, mit seinen Wiederholungen,*) Kopien, Teilkopien und frühen Nachbildungen im Stich, hat überhaupt in weitem Umfange vorbildlich gewirkt. Man möge in der mythologischen Malerei von ganz Abendland bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts sich umsehen, ob nicht immer wieder Nachklänge davon sich kenntlich machen.

In vielleicht nicht viel früherer Zeit behandelte Tizian das Motiv einer schlummernden Nymphe, deren Gewand ein lauschender Satyr aufhebt; man konnte es Antiope und Jupiter in Satyrsgestalt nennen; die Scene

---

*) Das Exemplar der Galerie von Wien, ebenfalls wohl eigenhändig, mit ziemlich bedeutenden Varianten, wird wohl am ehesten als eine frühere, in Venedig zurückbehaltene Redaktion aufzufassen sein, das Exemplar von London als die reifere und vollkommenere.

verlegte er in seine romantische Heimat, und aufwärts über rauschenden Wassern ragt Cadore, während man links, mehr in der Tiefe, durch Bäume auf eine herrliche Ferne schaut. Dies ist das Bild der Grosvenor Gallery in London. Später, um 1560, gelangte an Don Philipp die sogenannte Venus del Pardo (Louvre), offenbar für die Maße eines bestimmten Raumes geschaffen, indem das Bild friesartige Proportionen hat, eine mehr als doppelte Breite zur Höhe, bei Lebensgröße der Figuren (leider jetzt in beklagenswertem Zustande). Wiederum ist es die schlafende Nymphe und der Satyr, aber jetzt als Teil eines erweiterten vergnüglichen Daseins von Jägern und halbgöttlichen Wesen in einer herrlichen Waldlichte; für tizianische Verteilung der Accente in der Komposition ganz besonders lehrreich, — Was später an den spanischen Hof ging, waren, wie es scheint, nur noch Andachtsbilder, wie z. B. das schon erwähnte große Abendmahl, die Anbetung der Könige und das gewaltige Bild von der Marter des S. Laurentius, wovon Tizian 1566 eine eigenhändige Wiederholung an diejenige Kirche in Venedig gab, welche später Jesuitenkirche wurde.

So weit die wichtigern Bestellungen des Hauses Habsburg, folgenreich für alle weitere mythologische Malerei überhaupt. Für nähere, ohne Zweifel venetianische Kunstfreunde entstanden *mythologische Breitbilder* von *lebensgroßen Kniefiguren*, in Anordnung und Lichtverteilung deutlich verwandt mit denjenigen schon bei Giovanni Bellini vorkommenden Gemälden für die Hausandacht (S. 306), da die Madonna nach der einen Seite gerückt ist und die Heiligen ihr gegenüber eine belebte Gruppe bilden. Tizian brauchte nur die von ihm selber in mehreren berühmten Andachtsbildern befolgte Anordnung (Louvre, Nr. 439 des Kataloges von 1878; Galerie von Wien, Nr. 491) auf das Weltlich-Ideale überzutragen, und in gewissem Sinne war dies schon (1532) geschehen in der sog. „Allegorie des Davalos" (Louvre), allerdings in Verwertung zu einem Familienbilde. Sonst aber gilt als der vollkommenste Typus dieser Art das 32 Jahre später entstandene, noch mit der vollen Wunderkraft von Farbe und Licht ausgeführte Gemälde der Galerie Borghese: die Ausrüstung Amors. Madonna-Venus sitzt links, mit zwei Engel-Amorinen, deren einem sie die Augen verbindet, während der andere sich an ihre Schulter lehnt und ihr etwas zuflüstert; statt der Heiligen nahen sich von rechts eifrig zwei Nymphen, welche Bogen und Köcher herbeibringen. In den zahlreichen Varianten und Kopien mögen die Personen und die dargestellten Momente stark wechseln, das optische Hauptproblem bleibt dasselbe. Wir nennen nur: Venus und die Weihe der Bacchantin (München Pina-

tothek), die beiden „Allegorien"*) der Galerie von Wien (Nr. 503. 504), dann noch im Palast Filippo Durazzo zu Genua: Venus von Psyche das Gefäß empfangend, welches diese aus der Unterwelt gebracht hat.

Bei Anlaß des letztgenannten Werkes, welches ja nur ein spätes Echo tizianischer Kunst sein wird, mag man sich etwa wundern, daß Amor und Psyche überhaupt nicht von Tizian dargestellt worden sind. Ganze Cyklen von Scenen aus dem berühmten Märchen bei Apulejus waren natürlich eher Sache des Fresko, und Rafael hat bekanntlich außer den Malereien der Farnesina noch eine zweite Reihenfolge von Geschichten der Psyche komponiert, wie man glaubt ebenfalls für Ausführung in Fresko (vielleicht eher in Teppichen?), welche nur in willkürlich behandelten Stichen erhalten sind. Wenn wir aber Ridolfi**) glauben dürften, so hätte es schon vor Rafaels Schöpfungen in Venedig einen Psyche-Cyklus von zwölf Bildern („in mezzani quadri") gegeben von keinem Geringern als Giorgione, und diese werden nach ihrem Inhalt umständlich beschrieben. Da es so lautet, als müßte Ridolfi es vermeiden, einen Besitzer zu nennen, so kann es sich nur um Tuch- oder Tafelbilder und nicht um Fresken handeln. Die Attributionen auf Giorgione gelten bei diesem Autor bekanntlich nicht als sicher, allein auch von irgend einem anderen Venetianer der Blütezeit würde man noch immer mit Dank annehmen, was von dieser Reihe etwa wieder an den Tag käme. Es wäre nun zu erwarten, daß die schönsten Scenen aus diesem Mythus öfter wären für Haus und Palast einzeln gemalt worden, besonders der Moment, da Psyche den Schlafenden beim Schein der Lampe betrachtet; sollte nun etwa dennoch Vasari***) der erste gewesen sein, welcher in einem Tafelbilde dies Thema behandelte, als Gegenstück eines in den Armen der Venus sterbenden Adonis? Um dieselbe Zeit malten ein anderer Toskaner und ein Urbinate in Venedig, an der Decke eines Salotto im Palazzo Grimani bei S. Maria Formosa Geschichten der Psyche bereits in Untensicht, als Flachbilder in Oel: Francesco Salviati das mittlere Achteck, Girolamo Genga oder dessen Schüler Menzocchi die vier Eckbilder.†)

Sonst war schon längst das Metamorphosenbuch des Ovid die bekannte und kaum erschöpfliche Quelle für die Maler von Mythologien. Die Augenblicke der eigentlichen Verwandlung eines Wesens in ein anderes

*) Dieselben sind keineswegs Gegenstücke, wie der Katalog annimmt, sondern Varianten.

**) Le meraviglie dell' arte ꝛc. I, 84 ff.

***) Vasari I, 37, Vita propria.

†) Vasari XI, 94, Vita di Genga.

waren für die Darstellung nicht günstig, allein der Dichter gewährt überall in dem, was er vorher und nachher geschehen läßt, dem Maler eine sehr reiche Auswahl von Darstellbarem. In Florenz war schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts die Welt des Ovid vorzüglich beliebt bei der malerischen Ausschmückung der Prachttruhen und auch des Zimmergetäfels*) mit Erzählungen in kleinen Figuren; für Venedig aber erwähnt Ridolfi (I, 79 ff.) wiederum als Werke des Giorgione eine ganze Reihe von Darstellungen an Schränken, Truhen (vergl. oben S. 311 f.), Rundschilden (rotelle) ꝛc., welche meistens aus Ovid entnommen waren. Außerdem muß hier wenigstens erwähnt werden, was bald hernach (um 1511) Giorgiones nach Rom gelangter Schüler Sebastiano del Piombo in den acht Freskolunetten des Galathea-Saales der Farnesina an ovidischen Scenen leistete. — Hierauf malte Paris Bordone**) viele Fabeln aus Ovid für den Marchese von Astorga, „welcher sie mit nach Spanien nahm"; denn schon konnte es auch für spanische Granden erreichbar sein, bei den Venetianern nicht nur einzelne Bilder und Bildnisse, sondern Dekorationen für ganze Räume malen zu lassen. Die weitern Schicksale Ovids in den Händen der Staffeleimaler und Freskomaler dürfen hier nicht weiter verfolgt werden. Vollständige Illustration in Holzschnitt war den Metamorphosen längst gegönnt, und bald folgten auch solche im Kupferstich. Nach dem Sacco di Roma (1527) waren vielleicht die Metamorphosen der erste kurrente Artikel, wenn ein Unternehmer wie Baviera wieder an eine Publikation dachte: er ließ Scenen aus demselben von Perin del Vaga, welcher Alles verloren hatte, komponieren, um ihm Unterhalt zu gewähren, und Jacopo Caraglio bekam dieselben zu stechen.***)

Mit dem Bisherigen mag die Betrachtung der mythologischen Malerei überhaupt abgeschlossen sein. Irgend eine materielle Vollständigkeit ist hier bei weitem nicht erlaubt gewesen, und kaum dürfen wir glauben, ein Hauptphänomen genügend angedeutet zu haben, nämlich die Macht und Wucht der betreffenden Privatbestellung und deren vorbildlichen Einfluß auf das übrige Europa. Diesen mag man dann preisen oder beklagen je nach dem Standpunkt eines Jeden.

---

*) Vasari III, 47, Vita di Dello.

**) Vasari XIII, 50, Vita di Tiziano.

***) Vasari X, 157, Vita di Perino.

Der gestickten und gewirkten Zeuge muß hier in Kürze gedacht werden, weil sie thatsächlich, und zwar besonders in den Sakristeien, zu einem Gegenstande des Sammelns und des Vergleichens müssen gediehen sein, als die Stiftungen von Jahrhunderten sich dort häuften. Daneben kam auch an den Fürstenhöfen und zuletzt bei den Reichen überhaupt Aelteres und Neueres, Ererbtes und Neugearbeitetes oft in Masse zusammen, nur daß hier nicht, wie in den Kirchen, das Alte und Uralte zugleich ehrwürdig, sondern die Mode wandelbar war. Dies galt namentlich von den Gewändern: das älteste gestickte Meßgewand, von fast unverständlich gewordenem Stil, konnte bei den höchsten Festen getragen und verehrt werden, während die prächtigsten Stickereien mit derjenigen weltlichen Tracht hinfällig wurden, mit der sie entstanden waren.

Für die frühere Zeit wird alles Figurierte, soweit es den sich wiederholenden Model, d. h. die dekorative Bedeutung überschreitet, und vollends alles Historiierte als Handstickerei, wenn auch auf gewirktem Grunde, zu betrachten sein. Die Technik muß schon in der byzantinischen Kunst, seit der freien Verfügung über die Seide, eine Vollkommenheit erreicht haben, welche in der Folge kaum mehr zu überbieten war, und kostbarere Aufträge für das Heiligtum und für die höchste Hofpracht führten nicht nur den reichlichsten Gebrauch des Gold- und Silberfadens, sondern auch bisweilen den von Edelsteinen und Perlen mit sich. Sehr zahlreiche Nachrichten über kirchliche Stickereien des früheren Mittelalters, auch von der Hand von Fürstinnen, geben wenigstens eine Ahnung hievon. Die Herzogin Hedwig von Schwaben stickte in Gold das Meßgewand (Alba) mit der Vermählung des Merkur und der Philologie (nach Marcianus Capella) für das Stift St. Gallen, oder schenkte wenigstens ein solches dahin. Königin Adelheid von Frankreich, Gemahlin Hugo Capets, stickte eigenhändig für S. Martin zu Tours eine kostbare Casula mit Christus in der Glorie, mit Engeln, Gotteslamm und den Zeichen der vier Evangelisten; außerdem aber für S. Denis ein ebensolches Gewand, welches jetzt noch ein ganz anderes Interesse erregen würde: mit dem Orbis terrarum, und zwar wich derselbe vollständig ab von dem „Orbis terrarum Karls des Kahlen,“ also von einer anderthalb Jahrhunderte ältern Casula desselben Inhaltes. Weit das Meiste jedoch über eine jetzt verschwundene Welt italienischer Stickereien offenbar sehr hohen Ranges aus noch etwas früherer Zeit erfährt man in Betreff von Rom. Es wäre wünschbar, daß die reichste antiquarische Kunde, verbunden mit einer glücklichen Phantasie, sich des alten Papstbuches (Liber pontificalis, gewöhnlich

benannt nach dem teilweisen Verfasser Anastasius Bibliothecarius) annähme, um in Wort und Zeichnung ein hypothetisches Bild des erstaunlichen Schmuckes in kostbaren Stoffen, Edelmetallen, Stickerei und Wirkerei zu entwerfen, wie man ihn in damaligen römischen Kirchen fand; und schon z. B. bei Beschränkung auf ein besonders wichtiges Pontifikat wie dasjenige Leos III. (795—816) würde die Kunstgeschichte Ursache haben, sehr dankbar zu sein. Das Bedeutendste sind die zahllosen, mit ganzen Cyklen von heiligen Geschichten in Seidenstickerei mit Gold und selbst mit Juwelen versehenen vestes, Decken, welche an Festtagen über die Altarplatten gebreitet wurden, und es gab Kirchen, welche für alle hohen Feste mit solchen versehen waren.*) Auch die von den Seiten des Altares niederhängenden Pallæ (die vordere hieß später wenigstens Antependium) waren oft reich in Stickerei historiert. Wie weit dies alles byzantinische Kunstübung auf dem Boden von Italien oder sogar Importation aus dem Osten gewesen, erfährt man nicht; als Ursache des Unterganges möchte im Lauf der Zeiten schon der Stoffwert genügt haben,**) wie etwa bei jener goldschweren Casula des Domschatzes von Mainz, welche nicht mehr gefaltet werden konnte und beim Hochamt nach dem Offertorium mit einer leichteren vertauscht zu werden pflegte, weil es der stärkste Mann nicht darin aushielt (Chronicon Conradi).

Solche große Präcedentien hatte die Stickerei des späteren Mittelalters, von welcher wir, was Italien betrifft, zufällig keine irgendwie zusammenhängende Kunde mitteilen können. Für die Komposition des Figurierten und Historiierten wird der jeweilige Stand der italienischen Kunst gesorgt haben, den man aus anderweitigen Schöpfungen viel vollständiger kennt, und dies gilt dann auch von den Stickereien der Renaissance. Man wird z. B. den Stil des Antonio Pollajuolo viel eher aus seinen Gemälden und Skulpturen erkennen wollen, als aus den nach seinen Vorlagen ausgeführten Meßgewändern, welche noch stückweise im Besitz des Battistero von Florenz erhalten sind. Die Aufgaben, wie man sie z. B. in den Urkunden von Siena***) angeführt findet, sind eine Altarumkleidung, fregio d'altare (zum Jahr 1415),

*) Vereinzelt kam dies auch außerhalb von Rom vor; um das Jahr 900 besaß der Hochaltar des Klosters Farfa Decken mit Gold und Edelsteinen für Verkündigung, Weihnacht, Beschneidung, Pfingsten, Marien Himmelfahrt und Marien Geburt, ja sogar eine vestis mit dem Weltgericht, welche in den Beschauenden den tiefsten Schrecken erregte. Histor. Farfens. bei Pertz, Scriptores XIII, 533.

**) Die herrliche Kaiserdalmatica in der Sakristei von S. Peter gehört als vermutliches Werk des 12. Jahrhunderts nicht mehr in diese Reihe.

***) Milanesi, Documenti II, 73, 246, 259, 303 ꝛc.

mit zehn Historien, Zwischenfiguren und Schlußwappen; ein Antependium für den Hochaltar des Domes mit Marien Himmelfahrt; wappenreiche Tücher als Gewinnste bei den Pferderennen; dann für den Hochaltar des Domes von Arezzo die ganze Legende des heil. Donatus.*) Für Prozessionsfahnen sorgte meist schon unmittelbar die Malerei, auch von berühmten Händen. Doch hat noch Sandro Botticelli die Stickerei vorgezeichnet für eine von einem Prozessionskreuz niederhängende Flagge mit figurenreicher Darstellung.**) Im Gegensatz zu der sofort zu erwähnenden Wirkerei ist es vorzüglich eine Kunst des Kleinen, sogar Miniaturartigen, welche Hingebung und gesicherte Muße voraussetzt wie die von Nonnenklöstern und von Camaldulensermönchen;***) in Siena und Florenz widmeten etwa die Stadtmusiker ihre viele freie Zeit dem Sticken; sonst aber waren es im 15. Jahrhundert auch Frauen, welche in der Welt lebten, und auch weltliche Ricamatori vom Fach gelangten zu bedeutendem Ansehen (Paolo da Verona, Galiano Fiorentino, später auch ein Bruder des Bacchiacca);†) aus einer Stickerfamilie ist der große dekorative Genius emporgestiegen, welcher unter dem Namen Giovanni da Udine unsterblich werden sollte.††)

Gesehen haben wir von Werken höheren Ranges nichts, und mit uns werden auch viele Andere, abgesehen von schriftlichen Nachrichten, sich auf dasjenige verwiesen finden, was uns die damalige Malerei verrät, wenn sie

---

*) Nach Vorlage des Parri Spinelli; s. dessen Leben Vasari III, 152.

**) Vasari V, 122, Vita di Sandro. — Im Inventar des Lorenzo Magnifico, bei Müntz, Les collections des Médicis, p. 83, eine tavola da altare, aus vier in Gold und Seide gestickten Historien bestehend, ohne Wertangabe — und ebenda ein dossale da altare, dieses aber in Seide und Gold gewirkt, mit 5 Geschichten Christi, 5 Braccien lang, hoch und zwar zu 300 Goldgulden gewertet. — Etwas wie die sogen. burgundischen Meßornate (in Wien) möchte auch damals kaum in Italien existiert haben.

***) Vasari II, 214, Vita di Don Lorenzo. — Es ist uns leider nicht bekannt, ob eine historische Zusammenstellung der meist dekorativen Kunstarbeiten, wie Stickerei, Glasmalerei, reiche Arbeit in Holz rc., von Orden wie Karthäuser, Camaldulenser, Olivetaner, Jesuaten rc. vorhanden ist. Einzelne große schaffende Künstler konnten in irgend einem Kloster, und zwar in den höchsten Gattungen thätig, vorhanden sein, und unter den Dominikanern von S. Marco in Florenz haben Fiesole und Fra Bartolommeo gelebt; hier dagegen würde es sich um habituelle Beschäftigungen handeln, welche zur klösterlichen Sitte wurden. Jene ganze Stelle des Vasari ist von Wert: Sono nel medesimo monasterio degli Angeli (zu Florenz) molti ricami antichi, lavorati con molto bella maniera e con molto disegno dai Padri antichi di quel luogo, mentre stavano in perpetua clausura, con nome non di monaci ma di romiti, senza uscir mai del monasterio, nella guisa che fanno le suore e monache de' tempi nostri: la quale clausura durò insino all' anno 1470.

†) Vasari VII, 195, Vita di Raffaelle del Garbo, samt Note; Hauptstelle.

††) Vasari XI, 300, Vita di Udine.

heilige Päpste und Prälaten in vollem Ornat darstellt und den breiten Saum (den sogen. „Stab") ihrer Mäntel mit hochgestickten, reliefartigen Gestalten und sogar Historien unter Baldachinen versieht. Oder birgt noch irgend eine Sakristei von Italien jene wunderbare Stola, mit welcher Tizian in seiner Madonna di S. Nicolò den Hauptheiligen als Bischof geschmückt hat? — Jedenfalls hat am ehesten das Meßgewand*) die figurierte Kunststickerei oben gehalten und zwar bis in die neueren Zeiten; neben dieser vornehmsten Aufgabe wird alles Uebrige, Geweihtes und Weltliches, wenn auch fein und geschmackvoll, doch sekundär erscheinen. Die wahren Sammlungsstätten sind hiefür die Sakristeischränke reicher Kirchen.

Von einer ganz anderen Bedeutung und noch durch gewaltige Deposita in heutigem Besitz repräsentiert ist die Wirkerei; überliefert in Nachrichten und Nachbildungen schon seit dem orientalischen Uraltertum**) und eine Hauptträgerin alles dekorativen Könnens; zugleich in verschiedenen Zeiten bestrebt, auch die figurierte und historiierte Darstellung der Stickerei abzunehmen und im Großen für dasjenige zu sorgen, was diese klein und in kostbarem Stoffe giebt; monumental, insofern sie den Anblick großer Räume wenigstens für den Augenblick mit bestimmen hilft, ja allein bestimmt.

Und nun hat die Wirkerei derjenigen Stile, von welchen hier die Rede sein wird, noch ihre besondere große Vorgeschichte aus näheren Zeiten. Von der unermeßlichen Menge gewirkten Zeuges, hauptsächlich aus Linnen und Wolle, welches die Klöster und die weltlichen Werkstätten des ganzen christlichen Abendlandes schon frühe geliefert haben müssen, geben eine Menge von Aussagen und einzelne Ueberreste Zeugnis. Die Kirchen verlangten, schon vom Bodenteppich an, zumal vor den Altären, das geschmückte Tuch im weitesten Umfang des Wortes, und wo reicheres Figürliches erwähnt wird, hat man wohl, wie gesagt, noch lange an Stickerei auf gewirktem Grunde zu denken. Die reichste Ausstattung erhielten die sogen. Dorsalien

*) Noch unter Paul III. (1534—1549) war der große Dekorator des päpstlichen Hofes, Perino del Vaga, beständig umgeben, nicht nur von Skulptoren, Stuccatoren, Feinarbeitern in Holz, Malern und Vergoldern, sondern auch von Stickern; zur Stickerei eines Pluviale für den Papst entwarf er die Vorzeichnungen von acht Geschichten des heil. Petrus (Vasari X, 173, 174, Vita di Perino), welche ohne Zweifel den breiten Saum oder Stab des Mantels einnehmen sollten. An derjenigen Marmorbüste des nämlichen Papstes, welche im Museum von Neapel willkürlich als Michel Angelo bezeichnet ist, sind die Stickereien des Stabes bis ins Hochrelief getrieben.

**) Man sehe den in gemeißeltem Stein nachgeahmten Bodenteppich der Halle Sanheribs im Britischen Museum rc.

(Rücklaken) der Chorstuhlwerke und Throne, und Aehnliches darf man vermuten von den Vorhängen (Vela) an den Aedikulen der Altäre; das große Fastentuch, welches zeitweise den Anblick des Chores den Andächtigen entzog, wird wenigstens eine symbolische Ausstattung nicht entbehrt haben, und nun folgte die Bekleidung von ganzen Wänden und auch wohl von Pfeilern zu festlichen Zeiten. Von den reichern römischen Kirchen erfahren wir aus dem Papstbuche, daß sie mit Vorhängen von Säule zu Säule vollständig durchzogen werden konnten, und dies war zum Teil Seide und sogar Gold. Für weltliche Macht und Reichtum aber war der gewirkte Teppich, den man als rollbare Pracht und Kunst auch bei fürstlichen Reisen mitnehmen konnte, das vorzüglichste Mittel, jeden Raum für die Dauer oder für den Augenblick reich zu gestalten, und zwar nicht nur Wände*) und Fußboden, sondern sogar die Decke. Selbst dem Teufel traute man Tapeten an Wänden und Decken seiner Wohnung zu: laut der dreiundzwanzigsten Vision des bayrischen Mönches Othlon (11. Jahrhundert) führte Satan den Bänkelsänger Vollarc und dessen Reisegefährten in sein fürstliches Haus im Walde: et ipsius domus parietes et laquearia palliis cortinisque pretiosissimis circumdata monstrabantur. Auch Straßen und Plätze wurden gewiß schon frühe bei weltlichen wie bei religiösen Feierlichkeiten mit Teppichen umzogen, soweit wohl der vorhandene Vorrat reichte. Mit den Kreuzzügen mögen dann die gewirkten Prachtstoffe des islamitischen Orients technisch und dekorativ eingegriffen haben; wichtiger war, daß sich spätestens im 13. Jahrhundert in einer bestimmten Gegend des Abendlandes Teppichwerkstätten erheben konnten, deren Erzeugnisse von nahe und ferne besonders begehrt wurden, d. h. daß bei Fortdauer des lokalen Betriebes in allen Ländern doch für den höhern Aufwand das Wünschen, Meinen und opferwillige Bestellen sich der Wirkerei von Arras, der Hauptstadt von Artois, zuwandte. Kostbare und reiche Teppiche hießen fortan Arazzen, und auch Italien fügte sich offenbar in die niederländische Bezugsquelle;**) sogar Teppiche jeder Art und Herkunft nannte man seither auch hier Arazzi, indem der Name zum Gattungsnamen hatte werden können und es blieb, auch als die Hauptarbeit allmählich auf Brügge, Tournay und Brüssel übergegangen war. Entnahm man vom Norden her

*) Ob die Abwehr der Mauerkälte irgendwie in Betracht kam, lassen wir dahingestellt; jede hölzerne Wandbekleidung wirkte besser.

**) In Ermangelung des Spezialwerkes von Eug. Müntz: Tapisseries italiennes sind wir von hier an für manche Thatsachen auf das kleine Handbuch desselben Verfassers (La Tapisserie, in der Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts, bei Quantin) angewiesen.

die ganze gotische Baukunst, so wollte daneben dies eine Fach ja wenig besagen, und doch war es vielleicht der Anfang jenes Prinzipates in der Malerei, um welches in den späteren Jahrhunderten die Niederlande mit Italien gekämpft haben. Mit einer sehr überlegenen Technik wandert auch wohl ein bestimmter Stil durch die Welt und erregt Aufmerksamkeit, und allermindestens in den weltlichen Gegenständen, wie sie uns in erhaltenen Wirkereien des 15. Jahrhunderts entgegentreten, fügte man sich der niederländischen Phantasie. Es sind Darstellungen aus der Sage und aus der Geschichte, Moralbeispiele, Allegorien, Scenen der Jagd und des sonstigen vornehmen Lebens, auch aus der wahren und fabelhaften Tierwelt; ja selbst das bloße reiche Pflanzendickicht auf dunklem Grunde könnte aus dieser Quelle stammen. Außer den Niederlanden lieferte besonders auch Paris viele Teppiche nach auswärts.

Dies galt noch im ganzen 14. Jahrhundert auch für Italien, und wenn dann im 15. die höhere Wirkerei hervverpflanzt wurde, so könnte zunächst eine Absicht auf Ersparnis entschieden haben. Ohne Zweifel zahlte man in den Niederlanden und in Paris erstens teuer und zweitens bar, und nun gedachten Höfe und Stadtregierungen von Italien die Wirker auf jede Weise in ihre Gewalt zu bekommen und ihnen einheimische Lehrlinge zu geben, durch welche sie allmählich zu ersetzen wären; dann konnte man auch von den nordischen Kompositionen frei werden und in Figuren, Erzählungen und Prachteinfassungen die volle jugendliche Renaissance walten lassen. Französische und niederländische Wirker, wahrscheinlich nicht einmal von den in der Heimat am höchsten geschätzten, erschienen jetzt, zuerst 1419 bei den Gonzagen in Mantua, dann 1421 in Venedig, 1436 in Ferrara, 1438 in Siena, 1455 in Rom, 1463 in Perugia, 1466 in dem kleinen Correggio (eine sehr achtbare und thätige Werkstatt), endlich eine Hauptschar in Urbino unter dem berühmten Herzog Federigo von Montefeltro. Für Florenz läßt sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts der Uebergang vom bisherigen zum späteren Verhalten besonders deutlich verfolgen, wenn auch nur in Nachrichten.*) Der Agent eines Medici, welcher 1448 in Brügge Teppiche kaufen sollte, fand vorrätig eine „Geschichte des Simson,“ welche indes für das betreffende Gemach zu groß und zu voll von Toten, auch zu teuer war,

*) Ob die in den letzten Jahren zu Florenz, Via della Colonna aufgestellte Reale Galeria degli arazzi Reste aus jener Zeit enthält, wissen wir nicht anzugeben. Der neueste Photographienkatalog Alinari ergiebt in dieser Sammlung aus dem 15. Jahrhundert nur sehr Weniges und dies von nordischer Erfindung und Ausführung.

sodann eine „Geschichte des Narciß," welche wohl gepaßt haben würde, aber nicht reich genug gearbeitet schien; er rät nun seinem Herrn, eine Geschichte oder Fabel zu bestellen und das Maß mitzuschicken; wer nicht Dutzendarbeit bekommen wolle, wende immer eine besondere Bestellung daran; dann würde man den besten überhaupt vorhandenen Meister in Anspruch nehmen.*) Bald darauf aber (Müntz, p. 163) senden die Medici florentinische Kartons nach Brügge, und diese finden solchen Beifall, daß der dortige Wirker die Ausführung mehrmals wiederholen muß. Das Nächstfolgende ist dann auch hier, daß aus Brügge ein geschickter Meister Lievin (Livinio Gigli) herberufen wird, welcher nach florentinischen Vorlagen für den Signorenpalast, zum Aufhängen bei großen Funktionen, eine mächtige Suite zu wirken bekommt. Dennoch ging er schon 1457 in den Dienst des Borso von Este nach Ferrara, wo jetzt der Betrieb eine Weile am Höchsten stand; der Fürst kaufte noch in Flandern und beschäftigte zugleich in Ferrara selbst eine Anzahl von Flandrern und Italienern, und unter seinen Vorzeichnern befand sich Cosimo Tura. Im Palast von Urbino aber**) war ein ganzer Saal umzogen mit Teppichen aus Gold, Seide und Wolle, und die Gestalten sahen wie gemalt aus; da waren auch herrliche Thürvorhänge und ein kleines Kabinet von höchster Zierlichkeit, und die Vorzeichnungen zu dem Meisten hievon könnten in Urbino selbst durch den namhaftesten flandrischen Maler in Federigos Diensten, durch Justus von Gent geschaffen worden sein. Thürvorhänge aber, um noch ein Wort davon zu sagen, gehörten bisweilen zu den reichsten Aufgaben; zu einer solchen Portière, welche für den König von Portugal in Flandern aus lauter Gold und Seide gewirkt werden sollte, lieferte der jugendliche Lionardo***) jenen Karton mit dem Sündenfall, welchen noch Vasari sah und mit so befremdlichem Entzücken schilderte, indem er mit Uebergehung der beiden Hauptfiguren nur die Tiere und besonders die mitdargestellte Vegetation wegen der äußersten Feinheit und Wahrheit auf das höchste rühmt. Außer Lionardo hat allerdings auch Mantegna für die Wirker komponiert, und wenn Teppiche des Hauses Gonzaga noch lange einen hohen Ruhm genossen, so werden es die von ihm angegebenen gewesen sein.

*) Gaye, Carteggio I, 158.

**) Vespasiano Fiorentino, p. 122. — Vielleicht ist mit dem hier erwähnten Hauptwerk die „Geschichte von Troja" (Müntz, p. 171) gemeint, welche 10,000 Ducati kostete, einem jetzigen Geldwert von 500,000 Franken entsprechend; dieselbe war noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine Hauptzierde des Palastes von Urbino.

***) Vasari VII, 15, Vita di Lionardo da Vinci.

In dem Besitz des Hauses **Medici** aber wird man ein wahres Zusammenströmen des Besten unter dem Verschiedenen und bei weitem nicht bloß die Arbeit florentinischer Wirkereien voraussetzen dürfen, und nun sind ja hier die Inventare des 15. Jahrhunderts erhalten und veröffentlicht.*) Allein dieselben können auch hier die Teilnahme der Kunstgeschichte nur anregen und auf keine Weise zufrieden stellen. Ganz befremdlich Weniges erfährt dieselbe aus den beiden Inventaren des Pietro Medici, Sohnes des Cosimo, deren erstes 1456 noch bei des Vaters Lebzeiten verfaßt ist und offenbar noch dessen Besitz mit enthält, während das zweite erst nach dessen Tode (gest. 1464) entstanden ist (p. 11—35). Von dem massenhaft aufgezählten gewirkten Zeug aller Gattungen wird nirgends der florentinische oder flandrische Ursprung unterschieden und der (offenbar vorherrschend dekorative) Inhalt nur auf das Flüchtigste angegeben: mit Figuren — mit Laubwerk — mit Rosen und Lilien — mit Fischgräten (? Spina pescie) — mit Vögeln — mit Weinranken und (naschenden?) Ziegen — mit einem Vogelfang — mit einer Jagd — mit einer Fischerei — wozu bereits auch spanische gepreßte Ledertapeten, sogen. Corduane, hinzukommen. Aber selbst das große Inventar des Lorenzo Magnifico (p. 58 ss.), unmittelbar nach dessen Tode (gest. 1492) verfaßt, zählt die zum Teil sehr wichtigen Wirkereien nur so auf, daß der künstlerische Eindruck und Wert der bloßen Vermutung überlassen bleibt. Uebrigens zeugt das Aktenstück nicht bloß von einem Schmuck der Säle und sonstigen Räume, sondern von einer wirklichen, allmählich und aus verschiedenen Bezugsquellen entstandenen Sammlung, und Manches war nicht einmal ausgespannt, sondern in Truhen (cassoni) verpackt.

Zunächst kann man nun **flandrische** Teppiche ersten Ranges wenigstens vermuten in dem Stück von 20 Braccien Länge zu 6 Braccien Breite,**) mit einer „Jagd des Herzogs von Burgund," gewertet zu 100 Goldgulden (p. 58), sowie (p. 84) in der „thronenden Madonna mit dem Herzog von Burgund," gewirkt aus Gold, Silber und Seide, gewertet zu 60 Goldgulden. Aber welcher dieser Herzoge gemeint war, Johann, Philipp oder Karl? ob es Geschenke waren oder erst Erwerbungen aus der Beute der von Karl verlorenen Schlachten? bleibt zu erraten. Sodann besaß Lorenzo wirklich eine Geschichte des Narciß, schon nicht mehr ganz neu, aus Seide, in zwei

*) E. Müntz: Les collections des Médicis.

**) Der Braccio, je nach den Städten verschieden, ist nur sehr obenhin zu anderthalb bis zwei Fuß zu rechnen; aber auch letzteres Maß schwankt bekanntlich sehr stark.

Stücken, jedes von zwölf Braccien Länge; allein es bleibt fraglich, ob es das oben genannte flandrische Werk war und nicht eher aus der florentinischen Werkstatt oder wenigstens von florentinischer Erfindung, wie der Zusatz „mit Kandelabern und dem Hauswappen" vermuten läßt, die erstern vorausgesetzt als Trennung der einzelnen Scenen und in Renaissanceformen; auch an den dazu gehörenden Sockelstreifen (? panchali), welche dieselbe Länge hatten, sah man Wappen und Embleme der Medici. Vier Stücke, jedes ebenfalls von zwölf Braccien Länge, verbildlichten Petrarcas Dichtungen vom Trionfo della Fama und vom Trionfo della Morte, und hier wird mit Sicherheit wenigstens florentinische Erfindung anzunehmen sein. Eines der wichtigsten Stücke und zu 150 Goldgulden gewertet bestand aus sechs Teppichen, jedem von zwölf Braccien Länge, „mit Leuten, Rossen, einer Jagd, einer Vogelbeize, einem Fischzug, Tänzen, Musik und Spielen." Das sogen. Cortinaggio di Piero, mit Scenen des vornehmen Lebens, zu 100 Goldgulden, wird so konfus beschrieben, daß keine Ahnung davon zu gewinnen ist (p. 61). Von den Thürvorhängen (portiere) erfährt man nur hie und da und ganz kurz den Inhalt: Damen und junge Herren zu zweit oder zu mehreren u. dergl., auch enthielten sie oft das Hauswappen, begleitet von einer Dame, von zwei Engeln, von Kriegsleuten, auch bloß von einem Jagdhund. Eine der kostbarsten Arbeiten, zu 300 Goldgulden gewertet, war das Dossale da altare, aus Gold und Seide gewirkt, fünf Braccien lang, mit fünf Geschichten Christi; sodann galt 100 Goldgulden ein ebensolches gewirktes Tuch von vier Braccien ins Gevierte, mit elf Figuren und Baulichkeiten (chasamenti), und dieses muß wohl eine florentinische Komposition gewesen sein, denn spätgotisch-flandrische Teppicharchitekturen würde man schwerlich erwähnt haben. — Das Verzeichnis der von Pietro 1494 bei seiner Flucht geretteten Teppiche (p. 106) ergiebt von wichtigeren Sachen nur drei große Arazzen mit der Geschichte des Moses, nennt aber doch auch ein paramento da letto di quadri e puttini e orti, worunter vielleicht sehr schöne Puttenspiele in Pflanzenumgebung zu verstehen sind. Auch wird endlich hier ein Bodenteppich, tappeto da terra, und wohl nicht ohne Grund erwähnt.

Uebrigens waren die italienischen Werkstätten, welche mit einem nur mäßigen Apparat schon für Großes ausreichten, ziemlich beweglich; sie kommen und verschwinden, so z. B. nach bedeutenden Anläufen die von Siena 1456; in Rom arbeitete während der letzten Zeit des Papstes Nikolaus V. (gest. 1455) ein Pariser Wirker eine berühmte Folge mit der Schöpfungs-

geschichte, nach deren Vollendung dann Calixt III. die Leute verabschiedete.*) Auch kriegerische Zeiten wie z. B. diejenigen um 1480 konnten einen plötzlichen allgemeinen Stillstand verursachen — und neben der Wirkerei lebte das Fresko in wechselnder Gunst weiter und in Oberitalien (zumal bei den Gonzagen) eine Malerei auf den mit Tuch bezogenen Wänden.

An die Produktion wird sich von selbst auch ein Austausch des mehrfach identisch Hervorgebrachten und vielleicht sogar ein Handel angeschlossen haben, und bei wachsender Mode konnten sich Liebhaber mittleren Ranges am ehesten auf diese Weise vervollständigen. Erhalten aber ist aus dem 15. Jahrhundert in Italien nur äußerst Weniges und vollends so viel als nichts vom höchsten Werte,**) wie wir zu unserem Schmerz erfahren. Bei den mit Gold gewirkten Sachen läßt sich der Grund des Unterganges erraten, das Uebrige wird mit der Zeit unscheinbar und für den später so stark veränderten Geschmack wertlos geworden sein.

Für die allgemeine große Ambition des Teppichwesens im 16. Jahrhundert zeugt eine sprechende Nachricht,***) welche beweist, wie Besitzer und Sammler bei außerordentlichen Festlichkeiten sich in Anspruch nehmen ließen. Die Markuskirche in Venedig, welcher man doch einen genügenden eigenen Teppichschatz zutrauen wird, schmückte sich bei einer prächtigen Prozession (wegen eines Bündnisses gegen Karl V. 1526) auch noch mit geliehenen und verpfändeten Arazzen von höchster Pracht: im Chor hingen acht „Goldstoffe und Rücklaken" des Bischofs von Lodi (eines Sforza), mit casamenti e teatri, d. h. architektonischen Idealansichten und vermutlich auch Figuren; in der

---

*) Anschaffungen von auswärts werden, wie sich von selbst versteht, unter den pomphaften Pontifikaten erst recht in Schwung gekommen sein. Die venetianischen Gesandten des Jahres 1523 (vergl. Tommaso Gar, Relazioni 2c., p. 97, 98, 101) fanden im Vatikan den alten Saal der Kapelle, d. h. wohl denjenigen, welcher bald durch die jetzige Sala regia ersetzt werden sollte, von oben bis unten bezogen mit Arazzen, welche das Wappen Pauls II. (1464 bis 1471) trugen; außerdem erwähnen sie die kostbarsten, mit Gold gewirkten Teppiche, nur ohne jede Angabe der Gegenstände, in einem großen gewölbten Camerone (etwa der Sala Borgia?), in der Sala del Concistoro und in einer zierlichen Anticamera, deren Gewölbe die trefflichsten Malereien trug. — Der große Teppichluxus, bis zum golddurchwirkten Bodenteppich, wird als besondere Prälatenuntugend beklagt bei Grapaldus, de partibus aedium, sub tit. „aulaea".

**) Laut Müntz, p. 171, war noch unlängst im florentinischen Antiquariat ein Hauptwerk mailändischen Stiles mit reicher figurierter Bordüre: Cäsar nimmt das Haupt des Pompejus in Empfang. — Im Stadthaus zu Correggio laut p. 169 noch jetzt zwölf Teppiche mit ländlichen Scenen und Jagden.

***) Anonimo di Morelli, diesmal nicht in der Ausgabe Frizzoni, sondern in der alten Ausgabe, Bassano 1800, bei Anlaß der Sammlung Foscarini. Citat aus den Diarii des Marino Sanudo.

Kirche Rücklaken und Bettvorhänge (spalliere e tornoletti?) des Fürsten Alberto Pio von Carpi, welcher dieselben in Venedig verpfändet hatte, als er aus seinem Staat vertrieben wurde; ferner ein Goldteppich aus dem einstigen Besitz des Kardinals (Domenico) Grimani, sowie zwei kleinere überaus schöne und wertvolle Arazzetti des Patriarchen Grimani von Aquileja, mit einer Geburt der Maria und einer figurenreichen Kreuzabnahme. Vom Kardinal Domenico erfährt man bei diesem Anlaß, daß er auch sehr schöne mit der Nadel in Gold gestickte Thürteppiche, antiporte, besessen hatte.

Für die Wirkerei in Italien selbst wird jedoch (u. a. von Müntz) gerade im Anfang des 16. Jahrhunderts eher eine Lücke, ja eine fast völlige Unterbrechung angenommen, und auf italienischem Boden findet sich aus dieser glänzenden Kunstzeit kein großes Werk als die Suite der zwölf Monate (Besitz Triulzi in Mailand), welche der berüchtigte Feind seiner Heimat, Giangiacomo Triulzio nach Kartons des Bramantino in der Werkstatt von Vigevano arbeiten ließ.*) Soll man es bedauern, daß es keine gleichzeitigen Teppiche nach Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Correggio und erst späte nach Tizian giebt? Ein Teppich nach Lionardos Abendmahl ist wohl nach Rom gelangt, aber als Geschenk aus Frankreich, erst geraume Zeit nach des Meisters Tode, unter Clemens VII. Jedenfalls wird um die Jahrhundertwende und bis nach 1520 nicht nur die ausführende Technik der Niederlande den größten Ruhm für sich gehabt haben, sondern es mag überhaupt um diese Zeit der Masse nach das Meiste von dem entstanden sein, was jetzt in Madrid, im Hôtel de Cluny, in Hamptoncourt rc. von Teppichen religiösen, historischen und allegorischen Inhaltes und dabei niederländischen Stiles aufgestellt ist. Damals wird auch der noch junge Franz I. in den Niederlanden diejenigen Teppiche erworben haben, welche er dann bei seinen Königszusammenkünften zum allgemeinen Erstaunen mit sich führte, besonders den mit Gold und Seide gewirkten „Triumph des Scipio“ — qu'on a veu tendre souvent aux grandes salles, le jour des grandes festes et assem-

*) Als Beispiele sind abgebildet der Oktober bei Müntz, La Renaissance, p. 273 und in La Tapisserie desselben Verfassers, p. 227 der Dezember. Sodann in der neuesten Publikation desselben Verfassers, La fin de la Renaissance, p. 687, der Monat Mai. — Bramantino, sowohl nach diesen Teppichen als nach einigen Kirchenbildern (Brera) zu urteilen, hatte sich auf sehr eigentümliche Weise dem großen klassischen Stil anzuschließen versucht: der allgemeinen Vereinfachung, der Mächtigkeit der Figuren und ihrer großen Verteilung in Raum und Aktion, nur daß sein Lebensgefühl hiezu noch nicht genügt. — Aus einer spätern Folge der Monate, niederländische Werkstatt in Florenz nach Kartons des Bacchiacca, zwei Proben in dem letztgenannten Werk von Müntz, p. 729.

blées. Und so entschloß sich auch Leo X., für die Ausführung der Scenen aus der Apostelgeschichte nach Rafaels Kartons zu Gunsten der Niederlande, und sie wurden in Brüssel (1515—1519) gewirkt durch den „Tapissier" des burgundisch-habsburgischen Hofes, Peter van Aelst, unter Beirat des Bernard van Orley; auch die sekundären Ausführungen ohne Gold, welche jetzt weit in den europäischen Sammlungen zerstreut sind, stammen aus der Werkstatt des van Aelst. Ueber die vatikanischen Teppiche der zweiten Reihe, die sogen. Arazzi della scuola nuova und den (zum Teil noch bedeutenden) Anteil rafaelischer Erfindung ist hier in Kürze nicht zu reden, wohl aber muß der aus 32 Stichen bekannten zweiten Geschichte der Psyche nochmals gedacht werden. Dieselbe existiert nicht nur thatsächlich, wenn auch unvollständig, in sehr vorzüglicher gewirkter Ausführung (Müntz, p. 210 ss.), sondern sie könnte auch ursprünglich von Rafael für diesen Zweck entworfen worden sein. (Nach sonstiger Annahme für Wandmalerei in Rafaels eigenem Hause; als Glasgemälde sind sie in Chantilly vorhanden, und zwar schon mit den Jahrzahlen 1542—1544, als Bestellung des Connetable Montmorency, wie man aus dem Handbuch Les vitraux, von O. Merson S. 231 ff. samt Abbildungen ersieht.)

Man hat bei Anlaß der vatikanischen Teppiche der ersten Reihe Rafael schon getadelt, weil er seine Kompositionsweise in Fresko ohne weiteres auf Teppichdarstellungen übertragen habe; wir wollen jedoch die besondere, ohnehin ziemlich fragliche Aesthetik des historiierten Teppichs hier völlig auf sich beruhen lassen und ebenso den Zweifel, ob solche Sockelbilder in Goldfarbe und solche reiche Pilaster mit Grottesken, wie man sie hier beigegeben sieht, richtig oder unrichtig angebracht seien; entbehren möchten wir freilich nichts davon.*) Das Hauptereignis war nun, daß bald nach Rafaels Hinschied

*) Die Geschichte des einrahmenden Elementes würde überhaupt ihre besondere Betrachtung verdienen. Ohne Zweifel haben einzeln erworbene Teppiche oft erst nachträglich an Ort und Stelle eine gewirkte Einrahmung erhalten, um eine bestimmte Wandfläche auszufüllen. — In den Niederlanden (älterer Stil) wurden Teppichhistorien nach den einzelnen Momenten meist nur durch Säulen, auch dünne Kolonnetten getrennt und der Sockel (auch wohl der obere Aufsatz) umständlichen erklärenden Inschriften überlassen; doch kommen auch schmale, ringsum geführte, geblumte Bordüren vor. — In Italien haben jene Monatsteppiche des Hauses Triulzi ringsum gehende mäßige Rahmen mit Emblemen. — Rafael für seine Arazzi hat dann, in freiem Anschluß an bisherige Prachteinrahmungen von Fresken, die reichen farbigen Pilaster mit allegorischen Zierfiguren und die goldfarbigen erzählenden Sockelbilder komponiert (wozu oben wohl noch Gebälke, ebenfalls mit reichem figürlichen Schmuck, vorhanden oder wenigstens beabsichtigt waren?); unseres Wissens ein Unikum, das wenigstens keine nahe Nachfolge gefunden hat. Von dieser reich geschmückten idealen Architektur scheint man dann in Italien

durch eine Wendung der italienischen Mode der Teppich im Lande selbst wieder sehr in Aufschwung kam, und zwar jetzt weniger für die Kirchen als für die vornehme Welt. In den Biographien bei Vasari erstaunt man über die Menge von Teppichkartons, welche jetzt bestellt wurden, und manche davon sind noch erhalten, etwa durch spätere Sammler, welche nicht reich genug gewesen wären, die danach gewirkten Ausführungen zu erwerben.

Sucht man eine Uebersicht des nunmehrigen technischen Betriebes zu gewinnen, so stellt sich derselbe als ein Großbetrieb dar, der sich auf wenige, sehr stark beschäftigte Punkte beschränkt: im Norden Fontainebleau, la Trinité und weit vor allem Brüssel, in Italien Ferrara und Florenz. Italienische Erfindung aber herrschte jetzt direkt und indirekt auch in den Niederlanden vor, durch in Italien gebildete Niederländer und durch angesiedelte Italiener. Franz I., welcher den Matteo del Nassaro*) als Gemmenschneider an seinem Hof hatte, ließ ihn auch noch viele Kartons zeichnen und damit nach Flandern reisen, um dort deren Ausführung in Seide und Gold zu überwachen; in der Folge waltete dann in Fontainebleau Primaticcio als Erfinder für Alles und Jedes. In Ferrara wollte Herzog Ercole II. aus allen Kräften den alten Ruhm der dortigen Wirkerei durch neu berufene Niederländer erneuern, wobei er das Mißgeschick hatte, daß ihm einer der mächtigsten Komponisten von Italien, der große Pordenone, kaum hinberufen, 1540 wegstarb;**) doch wurde massenhaft gearbeitet nach Kartons der beiden Dossi und z. B. eine große legendarische Suite für den Dom nach Garofalo (Müntz, p. 208, 226); außerdem aber war in dem nahen Mantua Giulio Romano, so lange er lebte, stets zu Erfindungen bereit für die Werkstatt von Ferrara, und sein Stecher Battista Mantovano brachte Giulios Ideen noch auf seine Weise weit herum. Auch der Dom von Mailand ließ ein ausgedehntes Marienleben des dortigen Malers Arcimboldo in Ferrara wirken. In Florenz wetteiferte der Herzog und spätere Großherzog Cosimo schon bald nach seiner Machtergreifung (1537) mit dem Hause Este, ebenfalls mit Hilfe nieder-

---

wie in den Niederlanden sofort zu gleichmäßig herumlaufenden breiten Prachtrahmen übergegangen zu sein, teils mehr dekorativer, teils mehr figürlicher Art, nämlich Allegorien, Putten, Fruchtkränze 2c., alles von sehr verschiedener Durchführung, vollfarbig, goldfarbig 2c. Dazu ein unterster Rand, in Quasten, Trodbeln 2c. ausgehend.

*) Vasari IX, 244, Vita di Valerio Vicentino.

**) Vasari IX, 39, Vita di Pordenone. — Immerhin müssen bis zu Kartons gediehen sein die von Ercole II. bestellten Entwürfe des Pordenone zum größten Teile der Odyssee, bis zur Ankunft bei den Phäaken. Ridolfi, der diese Kartons noch kannte, giebt umständlich den Inhalt an und fügt eine allegorische Ausdeutung hinzu.

ländischer Wirker, welche zum Teil aus dem ferraresischen Dienst in den seinigen übertraten; die Absichten gingen von Anfang an sehr ins Große,*) z. B. auf Teppiche mit Gold und Seide um 60,000 Scudi für den ganzen Saal des Rates der Zweihundert, nach Entwürfen des Pontormo und des Bronzino; außerdem komponierten für die Werkstatt u. a. so überaus vielseitige Meister wie Salviati und Bacchiacca, Anderer nicht zu gedenken, bis in die Tiefen des Manierismus hinab (Stradanus). — Neben dieser florentinischen Schule dominiert in den Kartons für Wirkerei in der Erfindung auch noch geraume Zeit die römische, d. h. diejenige der Nachfolger Rafaels unter dem Einfluß des MichelAngelo, welche von jener ohnehin nicht völlig auszuscheiden ist.

Leider ist nun das Genießbarste dieser ganzen Kunstzeit, nämlich nicht das historisch Erzählende, sondern das vorherrschend Dekorative nur allergeringstenteils erhalten oder sichtbar. Von dem großen Giovanni da Udine gab es bewunderte Rücklaken und Wandbekleidungen (panni da camere) mit Kindern, welche um Fruchtschnüre mit den Devisen Leos X. gaukelten, nebst Tieren; es gab eine ganze Reihe von Grottesken, welche „in den ersten Gemächern des Konsistoriums" angebracht waren,**) und von diesem allem sind sowohl die Zeichnungen als die in den Niederlanden gewirkten Ausführungen untergegangen, und ebenso die herrlichste aller Kompositionen des Perin del Vaga, welche nicht einmal über den Karton hinaus gediehen war: es sollte ein Teppich unterhalb von MichelAngelos Weltgericht in der sixtinischen Kapelle werden, Frauen und Kinderfiguren nebst Hermen, Fruchtkränze haltend.***) Gewiß würde man dafür Perinos Bilder aus der Aeneide, welche in der That gewirkt wurden, gerne hingeben. Statt dessen meldet sich, teils in Nachrichten, teils in großen erhaltenen Suiten erzählender Art, der mehr und mehr verwilderte Giulio Romano samt Werkstatt: Geschichten des Bacchus, des Orpheus, des Kampfes der Götter gegen die Giganten, des Romulus und Remus, der Entführung der Sabinerinnen, der Lucretia, sowie zwei Serien mit der Geschichte des Scipio, in 22 und in 10 Stücken u. s. w., teils in Italien, teils in Brüssel gewirkt, und von kirchlichen Cyklen etwa eine Ge-

---

*) Vasari XI, 62, Vita di Pontormo. — XII, 67, Vita di Salviati, eine leider nicht ganz klare Hauptaussage. — Aus einer um Jahrzehnte frühern Zeit, IX, 113, Vita di Morto da Feltre, in der Werkstatt eines Andrea di Cosimo eine kostbare, wie es scheint ornamentale Wirkerei in Gold.

**) Vasari XI, 305, Vita di Udine.

***) Vasari X, 167, Vita di Perino.

schichte des Moses; aus Ferrara kommen hinzu ovidische Metamorphosen, Geschichten des Herkules (wohl als Allegorien auf Herzog Ercole II.) u. a. m. Für Pierluigi Farnese komponierte Salviati umständlich die Thaten Alexanders des Großen, welche dann in den Niederlanden gewirkt wurden.*) Schon diese Aufzählung, welche noch viel weiter auszudehnen wäre, erweckt ein Gefühl des Uebermaßes; einzelne große Züge der Erzählung, einzelne schöne oder mächtige, bewegte Gestalten mögen noch an die Nähe der goldenen Zeit erinnern, man wird sich aber einigen Zwang anthun müssen, um ihrer inne zu werden. Vor allem aber wird man die Frage nicht zurückhalten können: wo bleibt der, welcher für diese Kunstgattung der gegebene Dichter gewesen wäre? wo bleibt Ariosto?

Nach dem verhältnismäßig Wenigen zu urteilen, was man von dieser ungeheuren Masse leicht zu sehen bekommt und näher prüfen mag, scheint dann gegen die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hin eine ganz besondere Flüchtigkeit der Komposition und eine gewisse expeditive Oberflächlichkeit der Ausführung Hand in Hand zu gehen; Brüssel und Ferrara, so werden wir belehrt, ermüdeten gleichzeitig, und bereits schlug etwa einmal die Mode um zu Gunsten der in Italien schon längst bekannten Corduane, der gepreßten ornamentierten Ledertapeten aus Spanien. Allein — um über den späteren Hergang nur noch ein Wort beizufügen — der Teppich war noch so sehr mit dem vornehmen Leben verbunden, daß er sich immer wieder mächtig aufraffte und im 17. Jahrhundert den gewaltigen Rubens zu einem Spender von großen, reihenweisen Erfindungen machen konnte, wie er einen solchen seit Rafael nicht mehr gehabt hatte; diese Vorlagen aber waren bei Rubens keine Kartons mehr, sondern große leuchtende Oelgemälde und gehören heute als solche noch zu den Zierden — nicht so sehr des Louvre, wohl aber der Grosvenor Gallery (an beiden Orten große geistliche Allegorien für Spanien) und besonders der Galerie Liechtenstein (Geschichten des Decius). Und hierauf folgt erst der neuere französische Teppich mit seiner eigenen umständlichen Entwicklungsgeschichte. Hiezu aus neuerer Auskunft nur einige Ziffern. Am Ende der Regierung Ludwigs XIV. gab es in der königlichen Manufaktur der Gobelins 2648 Kompositionen, und zu diesen kam dann noch Vieles aus den Zeiten seiner beiden Nachfolger. In der Revolution wurden schon 1793 große Serien aus Gründen der Tendenz verbrannt; dann gab das Direktorium

*) Vasari XII, 55, Vita di Salviati. Es geschah schon bald nach 1534. Salviati malte seine Entwürfe mit Wasserfarben, a guazzo, aber nicht mehr auf Karton oder Papier, sondern groß auf Tuch, in tele grandi.

ganze Massen an Gläubiger und ließ u. a. 184 Stück verbrennen, um das eingewirkte Gold und Silber zu gewinnen. Der gegenwärtige Besitz des Garde-Meuble soll noch etwa 700 Stück betragen.

In Italien hatte sich frühe auch schon die Architektur der Innenräume sehr auf den vollständigen Bezug der Wände mit Teppichen eingerichtet und sich nur den oberen Rand der Mauer und die flache oder gewölbte Decke vorbehalten. An jenem oberen Rand entwickelten sich dann, mit Malerei und Plastik oft vorzüglich dekoriert, der Fries oder auch die Hohlkehle oder ein System einschneidender gewölbter Kappen zwischen Pendentifs zu einem sehr eigentümlichen Leben. Die mittleren Felder am Gewölbe erhielten Grotesken in Malerei oder Stucco, oder sie gestalteten sich zu Specchi mit großen Fresken.

War nun diese ganze Erscheinung für die Kunst im Großen wünschbar gewesen? Zwischen den Erfinder und das Werk hatte sie andere Arbeiter, ja oft ziemlich willkürliche Uebersetzer eingeschoben und ganz gewiß dem Fresko große und herrliche Aufgaben entzogen, ja wohl auch Geldmittel ohne weiteres an sich gerissen, welche für das Staffeleibild, heiligen oder profanen Inhaltes, verloren gingen. Die Kunstgeschichte wäre thöricht, wenn sie diese negative ökonomische Seite des enormen Teppichluxus mit Stillschweigen übergehen wollte, bloß deshalb, weil einst die Wirkerei als Mode, d. h. als Ausdruck eines bestimmten Standes und Aufwandes, für Gründe unzugänglich gewesen ist. Den Vorteil hatte sie, daß Wiederholungen des Anerkannten bestellt werden konnten, und daß es möglich war, den Teppich von der Wand abzunehmen und in andere Gebäude überzutragen, auch konnte man ihn beliebig vererben, veräußern und auch verpfänden.

Die richtigste Anwendung des großen gewirkten Wandteppichs wäre vielleicht von jeher diejenige für den Augenblick, für festliche Zeiten gewesen, und so versteht es die Kirche, soweit sie dergleichen besitzt, noch bis heute. Wenn sie aus vornehmer Schenkung oder Erbschaft auch gewirkte weltliche Historien und Allegorien und selbst Jagden u. dergl. aufbewahrt, so scheut sie sich mit Recht — tempore sacro — keineswegs, solche Teppiche im Heiligtum und draußen auszuspannen, weil sie nach Kräften einen allgemeinen Eindruck des Festlichen hervorzubringen sucht. Noch die Arazzi Rafaels sah man einst nur an den hohen Festtagen in der sixtinischen Kapelle aufgehängt. Und um ein Beispiel von vielen diesseits der Alpen anzuführen: im Chor der Kathedrale von Lausanne waren einst nur bei hohen Festen sichtbar die prachtvollen flandrischen Teppiche mit der Geschichte Cäsars, bis dieselben mit dem

ganzen sonstigen Vorrat der Kathedrale an Zierden im 16. Jahrhundert nach Bern gelangten. Hier bilden sie gegenwärtig das Hauptstück einer der schönsten und lehrreichsten Sammlungen von Gesticktem und Gewirktem, im „historischen Museum." *)

Noch vor nicht langer Zeit schlummerten die weitmeisten Teppiche in großen Kirchensakristeien, in den Garderoben der Höfe und in adligem Hausbesitz; seither sind sie in die großen Museen wie im Triumph eingedrungen und werden auch von Liebhabern um Preise aufgekauft, welche man sonst für nicht eigenhändige Kunstwerke nirgends bezahlt. Im Privatbesitz pflegt man wohl einen großen Teppich mit andern alten Möbeln zu einer Art von Trophäe zu gruppieren, um damit den wehmütigen Eindruck einer vergangenen Vornehmheit von vermeintlicher Renaissancestimmung hervorzurufen.

Bevor nun über die Aufstellungsweise und den Gesamtinhalt einiger größern Sammlungen des 16. Jahrhunderts das Notwendigste mitgeteilt werden kann, ist noch eines wichtigen Spezialsammlers und seines Vorrates zu gedenken: des Comasken Paolo Giovio (1483—1552) und seiner Porträte. Das so thätige und dabei so zerstreute Leben des Hofmannes und Geschichtschreibers umfaßte auch Zeiten kunstsinniger und kunstgeschichtlicher Betrachtung, und es existieren kurze lateinische Aufzeichnungen dieser Art, welche nicht nur wertvolle Aussagen enthalten, sondern auch die merkwürdigsten (wenngleich nicht sehr erfolgreichen) Anstrengungen des Humanistenlateins in der Kunstbesprechung offenbaren. In seinen Einzelbiographien aber zeigt Giovio eine solche Anlage für Erkundung und Darstellung des Individuellen, daß uns auch die Opfer nicht mehr befremden, welche er als Sammler von Porträten gebracht hat.

Und nun läge es völlig in der italienischen Denk- und Gefühlsweise begründet, wenn schon lange vor Giovio andere Sammler von Bildnissen sich hervorgethan hätten, und die Quellen flossen noch reichlich. Italien mit seinem Kultus des Ruhmes war schon seit Giottos Zeiten reich an malerischen Darstellungen von „Viri illustres," allberühmten sowohl (auch aus dem Altertum) als lokal berühmten, und andererseits wurde mit dem 15. Jahrhundert das völlig individuelle Bildnis eine selbstverständliche Aufgabe der Malerei. Als besonderes Tafelbild für Haus und Familie kommt es zwar

*) Vergl. den trefflichen illustrierten Führer desselben: „Der Paramentenschatz im historischen Museum zu Bern," von J. Stammler, Bern 1895.

noch lange nur selten vor, allein in kirchlichen und politischen Fresken wurden oft die Notabilitäten der betreffenden Stadt, Korporationen rc. als Begleiter, als Assistenz einer größern Thatsache in ganzen Scharen mit porträtiert, und die Kunde davon, wen jeder einzelne Kopf vorstelle, blieb wenigstens teilweise lebendig und wurde auch wohl schriftlich festgestellt.*) Was für jetzt verschüttete Quellen, in fürstlichen und städtischen Palästen und an den Mauern von Heiligtümern, standen nun einem Sammler des 16. Jahrhunderts noch zu Gebote, sobald sich ein solcher der Sache widmen wollte! Die im Camposanto zu Pisa, in den untern Wandbildern der sixtinischen Kapelle rc. dargestellte italienische Menschheit sehen wir noch vor uns und haben auch eine Anzahl überlieferter Namen; untergegangen aber sind zahllose andere Malereien, vor allem die von zeitgenössischen Bildnissen wimmelnden, auf großen Tuchflächen in Oel gemalten Historien der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast von Venedig, sowie der ganze frühere Wandschmuck der „obern Zimmer" (camere disopra) im Vatikan, welcher auf Befehl Julius II. heruntergeschlagen wurde, um den Malereien Rafaels Platz zu machen. Hier können wir sogar unmittelbar an die Sammlung des Giovio anknüpfen. In demjenigen Saale, welcher dann der des Heliodor wurde, waren, wie es heißt von Bramantino, in irgend einer historischen oder allegorischen Verbindung eine Anzahl von individuellen Köpfen, „teste di naturale", so schön und so meisterlich durchgeführt „daß ihnen nur die Sprache fehlte"; auch ließ Rafael sie kopieren, bevor sie zerstört wurden.**) Nach seinem Tode erbte Giulio Romano die Kopien und schenkte sie an Giovio, der sie in seinem „Museo" bei Como anbrachte.

Von dieser Oertlichkeit, die schon frühe zur Sehenswürdigkeit gedieh, einer in den See vortretenden Villa in der Nähe der Stadt, ist heute, so viel wir wissen, nichts mehr vorhanden, und die umständliche Beschreibung aus der Feder

*) Einen besondern Anlaß zu Bildnissen litterarischer Celebritäten hatten geistliche sowohl als fürstliche Bibliotheken, mochte auch für die entfernte Vergangenheit durch bloße künstlerische Fiktion gesorgt werden. Die berühmten 28 Halbfiguren (Louvre und Besitz Barberini in Rom) sind höchst wahrscheinlich als Schmuck der Bücherei im Palast von Urbino geschaffen worden. Die Mönchsorden hatten, wie es scheint, feststehende Reihenfolgen ihrer Heiligen und Autoren für die Fresken ihrer Bibliothekräume.

**) Vasari IV, 17 f., Vita di Piero della Francesca. Die hier namentlich angeführten Celebritäten Fortebraccio, Karl VII. von Frankreich, Carmagnola, Patriarch Giov. Vitellesco, Kardinal Bessarion rc. gehören sämtlich in die erste Hälfte und in die Mitte des 15. Jahrhnnderts, und ihre Bildnisse möchten wohl eher das Werk eines damaligen Meisters als das des Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino, gewesen sein, welcher erst in den Jahren 1491—1529 nachweisbar ist, und man wird lieber auf Piero della Francesca raten.

des Erbauers und Besitzers*) ergiebt wohl ein phantasieschönes Bild, aber kaum ein solches, das ein Architekt wieder mit Sicherheit ins Leben zurückrufen könnte. Ein großer Hauptsaal mit Licht von allen Seiten enthielt die berühmte Porträtsammlung, ein Nebengemach die Bildnisse der großen Comasken. Das Sammeln begann um 1521**) mit Männern der Wissenschaft und der Poesie, zunächst mit den (auch längst) verstorbenen, und ging dann auch auf die lebenden und allmählich auf Celebritäten aller Gattung und aller Lande und Zeiten über. Manches kann Originalarbeit nach dem Leben, auch von vorzüglicher Hand gewesen sein, Unzähliges aber ließ Giovio überall kopieren (in der Regel, wie es scheint, als Brustbilder von anderhalb Fuß Höhe, auf Leinwand). Die Ausgabe in Holzschnitten (samt nordischen Wiederdrücken durch Clichés) kann man öfter durch anderweitig erhaltene Bildnisse kontrolieren, und sie besteht dabei nicht schlecht; in sehr vielen und wichtigen Fällen aber sind diese Holzschnitte entweder geradezu die einzigen authentischen Aussagen über die Physiognomie der Betreffenden oder doch unabhängig von andern erhaltenen Porträten. Und nun sagt von diesem „Buche" Giovio selbst, im Vorwort zum 7. Abschnitt: es seien darin viele berühmte Leute seiner großen Sammlung weggelassen und nur solche aufgenommen, von welchen er die veras imagines habe bekommen können. Die Profilbilder des Leon Battista Alberti, des Lionardo da Vinci, des Ariosto, die Dreiviertelansichten des Tizian und des MichelAngelo in ihren mittlern Lebensaltern bleiben neben allen anderen Kunden unentbehrlich, und so auch das Profil des Cesare Borgia. Für das Altertum und das Mittelalter, von Alexander dem Großen und Aristoteles an bis auf Totila, Gottfried von Bouillon und Friedrich den Rotbart nahm Giovio vorlieb mit Köpfen, welche irgendwo diese Namen trugen, aber von den (damals!) erhaltenen Fresken an giebt er ziemlich sicher die Züge der italienischen Herrscher, Tyrannen, Condottieren und Staatsmänner des 14. und 15. Jahrhunderts; die islamitischen Gewaltigen kennt man beinahe nur aus ihm; mehrere Dogen von Venedig sind genau wiedergegeben; für die Könige des Nordens, selbst für Franz I., sind diese Holzschnitte noch immer von Bedeutung neben allen anderen Porträten. Mit den geflüchteten Griechen beginnt die große Reihe von Humanisten und Poeten. Das Holzschnittwerk mit seinen (allerdings willkürlich durch Nachträge von anderswoher vermehrten) Seitenausgaben wurde die erste

*) Musaei descriptio, in Pauli Jovii Elogia literaria. — Man rät auf das Ufer bei Torno.

**) Gaye, Carteggio, II, 151. — Nach einer eigenen letzten Aussage des Giovio, welcher 1552 starb, hätte er dreißig Jahre, also bis nahe an seinen Tod gesammelt.

große und allgemein zugängliche Hauptquelle für das Aussehen von Leuten, für die sich die ganze damalige Bildung interessierte, und das Vorbild für andere Unternehmungen ähnlicher Art.

Bald nach Giovios Tode ließ Herzog Cosimo Medici durch den nach Como entsandten Cristofano dell' Altissimo eine Auswahl der „Allerberühmtesten" kopieren.*) Noch im Jahre 1589 wird das Museo als bestehend und vorgezeigt erwähnt, adhuc cernitur;**) wann es schließlich zerstreut worden, wissen wir nicht anzugeben.

Auch sonstige Sammler, welche ihren Eifer auf die verschiedensten Gegenstände wandten, haben wohl den Bildnissen, zumal berühmter Leute, besonders gern ihre Gemächer geöffnet, und für Venedig und Padua giebt hievon der oft erwähnte Anonimo genügende Kunde. Von Ippolita Gonzaga, der Tochter des bekannten Feldherrn Ferrante, rühmt eine alte Aufzeichnung***) „die schöne Sammlung der Bildnisse der berühmtesten Menschen der Welt, welche ihre Räume schmückte" (vermutlich im Schlosse zu Guastalla), und fügt huldigend bei, nicht nur daß sie eine anmutige Dichterin gewesen, sondern auch eines hohen persönlichen Rufes genossen, laut den Worten des Bernardo Tasso in seinem Amadigi: non d'altro vaga che dell' onore.

Endlich aber wäre es unbillig, nicht hier auch des Vasari zu gedenken, da er neben seinem sonstigen Sammeln eine so große und glückliche Mühe und Hingebung an das Zusammenbringen der Künstlerbildnisse gewandt hat, welche seine Biographien begleiten. Auch sein Holzschneider wäre im Ganzen des Ruhmes wert.

Es bliebe nun noch übrig, von der Aufstellung und Aufbewahrung der Kunstwerke bei den Sammlern des 16. Jahrhunderts zu handeln. Da aber kein einziger der betreffenden Räume in seinem alten Bestande erhalten ist, müssen wir uns damit begnügen, zunächst einige damals übliche Ausdrücke, die sich darauf beziehen, nach dem Sprachgebrauch (besonders bei Vasari) zu erläutern und dann das Wenige folgen zu lassen, was uns in einiger Vollständigkeit von Privatsammlungen und nicht in bloßer zufälliger Aufzählung, sondern gemäß der Aufstellung nach Räumen berichtet wird. Es mag viel wichtigere Verzeichnisse dieser Art geben, welche dem Schreiber

*) Gaye, Carteggio, II, 389, 401, 402, 412, 413.

**) In der Vorrede zu den Icones Reusners, p. 5.

***) Im Kommentar zu Vasari X, 237, Vita di N. Soggi.

dieses unbekannt geblieben sind, allein mit Hilfe des uns Vorliegenden wird es wenigstens möglich sein, den damaligen Sammelgeist irgendwie auf seinen oft sehr absonderlichen Pfaden zu begleiten.

Der allgemeine Name für dauernd aufbewahrten Kunst- und Privatbesitz an fürstlichen Höfen ist Guardaroba, und man wird denselben kaum allgemein genug zu fassen haben. Es können damit eigentliche Galerien von Kunstwerken, in schönster Anordnung gemeint sein, in Räumen, zu deren weiterer Ausschmückung die lebende Kunst in Anspruch genommen wird, aber auch bloße Anhäufungen eingehüllter, verpackter reicher Geräte und Zierden aller Art, welche man nur bei besondern Anlässen braucht, oder welche aus der Mode gekommen und durch Neueres verdrängt worden sind. Bald war der reiche, nur Wenigen gegönnte Anblick, bald die möglichst sichere Aufbewahrung das Entscheidende. Guardaroba kann (wie z. B. im Palast von Urbino, S. 398) dasjenige bevorzugte Gemach sein, wo eine Dynastie ihre herrlichsten Gemälde beisammen hat, aber ebenso das Gelaß mit den zusammengerollten Teppichen und den geborgenen Ceremonienkleidungen. Ferner ist zu bedenken, daß bei Residenzveränderungen der Mächtigen auch solche Aufbewahrungsstätten gewechselt haben, und daß z. B. die Aussagen über die mächtigste aller Guardaroben, die der Medici der jüngern Linie seit Herzog Cosimo, kaum mehr auf jetzt bestimmbare Stellen des Signorenpalastes von Florenz und dann des Palazzo Pitti zu beziehen sind. Vasari hilft uns um so weniger aus den Ungewißheiten, als sich hier für ihn alles von selbst verstand; er erwähnt eben noch*) die Verbringung wenigstens eines Teiles dieser Schätze nach den „obern Sälen des Palazzo Pitti, welche der Herzog jetzt habe vollenden lassen.“ Daß die Guardaroba auch eine Menge plastischer Werke enthielt, und darunter höchst wichtige Sachen des 15. Jahrhunderts auch eherne und marmorne Büsten und Reliefs von Donatello (eine Madonna, eine Kreuzigung, eine Passion), erfährt man nur ganz beiläufig;**) wo aber befanden sich jetzt jene mediceischen Antiken, welche einst im Garten bei S. Marco aufgestellt waren und dann verloren und wieder zurückerworben wurden? Wiederum nur gelegentlich wird in der Guardaroba ein Karton von MichelAngelo, das Noli me tangere angeführt. Aber wie viele der wichtigsten Gemälde der heutigen florentinischen Galerien mögen sich nicht schon dort zusammengefunden haben? Und nun nahm auch das Heute in diesen Räumen seine Stelle ein, zunächst mit einer Reihe von Einzelporträten

*) Vasari XI, 321, Vita di Battista Franco.

**) Vasari III, 261, Vita di Donato. — IV, 237, Vita di Mino da Fiesole.

des Cosimo und seiner ganzen Familie, von Bronzinos Hand*); namentlich erfuhr man aus jener großen allegorischen Komposition des Battista Franco, von welcher schon einmal (S. 433) die Rede gewesen ist, auf welche Weise Cosimo sein eigenes Emporkommen in seiner Galerie verklärt zu sehen wünschte. Oben schwebte, vom Adler (d. h. von der Unterstützung Karls V.) getragen, Ganymed nach der Komposition des MichelAngelo, diesmal als Cosimo in Person zu verstehen; unten zu ihm emporblickend standen die Anhänger des Herzogs als Ganymeds Jagdgenossen; in der Ferne aber war das Treffen von Montemurlo (1537) dargestellt, in welchem einst das Heer Cosimos über die florentinischen Ausgewiesenen gesiegt hatte. Man bedauert den seitherigen Verlust dieser Malerei erst, wenn man erfährt, daß im Hergang der Schlacht und besonders beim Ergreifen der Gefangenen Vieles aus den „opere e disegni" des MichelAngelo kenntlich entnommen war, und wessen Gedanke richtet sich hier nicht sofort auf den berühmten Schlachtkarton? Battista Franco kannte denselben wohl kaum mehr unmittelbar, vielleicht aber aus Studien und Teilkopien, von welchen man noch jetzt sehr gern auch durch ihn etwas erfahren würde. Außerdem aber diente es dem Cosimo, die berühmten Medici der ältern Linie, mit welchen er nur sehr lose zusammenhing, als die Seinigen in Anspruch zu nehmen, und Vasari bekam im Signorenpalast mehrere Gemächer auszumalen mit den Personen, Umgebungen und Thaten eines Cosimo des Alten, eines Lorenzo Magnifico, sowie der Päpste Leo X. und Clemens VII.; mit dem Vater des Herzogs, Giovanni dalle bande nere, knüpfte dann dessen eigene Linie an. Auch in der Guardaroba wurde dieser Verwandtschaft ein Denkmal gestiftet, indem Battista Franco nach Einzelporträten von Sebastiano del Piombo, Tizian und Pontormo ein Gesamtbild zusammenstellen mußte, nämlich Clemens mit Kardinal Ippolito und Herzog Alessandro.

Diese Art von Zusammenordnung älterer Kunstschätze mit dynastisch-allegorischer Malerei und Dekoration wird noch an mehr als einem Hofe in der Guardaroba vorgekommen sein, und die heutige Zeit würde recht nahe und deutliche Auskunft selbst über dasjenige nicht mehr verachten, was der beginnende Barocco hierin geleistet haben kann. Auch die Räume der vatikanischen Bibliothek könnten einstweilen zu denken geben.

Als Raum für den Gemäldevorrat von Privatleuten wird öfter**) die A n t i c a m e r a genannt. Das Wort hat in späterer Zeit eine etwas abschätzige

*) Vasari XIII, 163. Degli accademici ꝛc.

**) Vasari XI, 45, Vita di Pontormo, und XI, 219, Vita di Bastiano Sangallo. Die

Bedeutung erhalten, als keine wichtigen Gemälde mehr in solche Räume kamen und der Begriff des Wartenmüssens sich mit dem Begriff der Antichambre zu decken begann; zudem haben sowohl der Barocco als der Rococo für ihre Vorsäle eine eigene, im Vergleich mit den Empfangräumen deutlich und stark gemäßigte Dekorationsweise, also eine geringere Würde festgehalten. Im 16. Jahrhundert kann es sich damit noch anders verhalten haben; das eigentliche Wohnzimmer des vornehmen Italieners wird — schon etwa der Heizbarkeit wegen — eher eng und wohl etwa für Kleinkunst und Kostbarkeiten, nicht aber für die Wirkung ansehnlicher Bilder geeignet gewesen sein, während diese letztern, in einem bedeutenden Raum bequem und schön angeordnet, auf einen großen Herrn würdig vorbereiteten. Schon die häufigen Bestellungen von zwei Gegenstücken deuten auf symmetrische Verteilung etwa zu beiden Seiten einer inmitten einer großen Wand befindlichen Pforte oder eines Kamins hin.

Als aber, laut Scamozzis Aussage aus dem Norden importiert, die Galeria, ein langer und verhältnismäßig schmaler Saal, in der italienischen Palastanlage sich geltend machte, werden wenigstens die größern Gemälde vorzugsweise hier ihre Stelle gefunden haben, und auf diesem Wege ist es wohl gekommen, daß Galeria und Gemäldesammlung im Sprachgebrauch eins und dasselbe wurden. Die Galeria im Palazzo di Corte zu Mantua (jetzt in kläglichem Zustande) könnte eines der frühesten Beispiele gewesen sein; aus der Spätzeit des 17. Jahrhunderts aber käme die vermutlich ebenfalls noch vorhandene im Palazzo Reale zu Turin vorzüglich in Betracht. Es ist nicht der bekannte Prachtraum der jetzigen Armeria, sondern (laut Abbildung im Theâtre de Piémont et de Savoye, vol. I) eine höchst pomphafte lange und hohe Halle, dem mittlern und obern Stockwerk des Palastes entsprechend; die Sammlungen — hier keine alten Gemälde — errät man nur in der Reihe verschlossener, mit antiken Büsten gekrönter Prachtschränke; an den Wänden aber, zwischen vortretenden Säulen, und an dem Gewölbe geht (oder ging) eine ganz neu gemalte Ruhmesgeschichte des Hauses Savoyen in Fresko hin, eingefaßt von reichen allegorischen Stuccaturen. — Bei Pozzo, um 1700, im lateinischen Text seiner Perspectiva (II, zu Taf. 41) heißt eine lange Galerie mit vortretenden Säulen zu beiden Seiten geradezu Musaeum, d. h. so viel als Sammlung. Ueber die Verbreitung des Wortes ist besonders v. Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde (S. 220) belehrend.

erstere Aussage, auf die Zeit um 1530 und auf Florenz bezüglich, möchte eine der frühesten sein: Giovan Maria Benintendi avendo . . . adorna una sua anticamera di molti quadri di mano di diversi valent' uomini. . .

In zweierlei Sinn kommt dann, bei der Aufbewahrung kleinerer Kunstsachen, das Wort Scrittojo vor, welches Schreibtisch oder Schreibgemach bedeuten kann.

Im erstern Sinne wird es ein Gerät gewesen sein, welches zunächst von einem wirklichen Tisch zum Schreiben ausgegangen, bereits an sich eine reiche Kunstform erreicht hatte, und hier ließe sich schon eine hypothetische Vorgeschichte anknüpfen. Die Urform aller feierlichern Einfassung ist wohl vorzüglich der Reliquienschrein, welcher in all seinen wandelnden Stilen auf die übrige Zierkunst gewirkt haben wird. Reliquien sowohl als weltliche Kleinodien hatten nachweisbar vom frühen Mittelalter an die Aufbewahrung in den reichsten und prächtigsten Schreinen und Kästchen aus jedem edlern Stoffe verlangt und sogar ganze Cyklen von bezüglichen Bildwerken an denselben veranlaßt. Hier mag indes genügen, mit einem bescheidenen Behälter, vielleicht erst aus der Renaissance zu beginnen, einem Schränkchen (armadietto), an welchem eine Dame gemalt war und an den Flügelthürchen zwei Figuren; immerhin zu drei Goldgulden gewertet und vermutlich für weibliche Putzsachen bestimmt. Der Ort aber giebt auch einer solchen bloßen Erwähnung ihren Wert: es ist die Sala grande des Lorenzo Magnifico im Palazzo Medici zu Florenz,*) eine Hauptstätte seines Kunst- und Prachtbesitzes. In einem anstoßenden, irgendwie dazu gehörenden Raum, welcher wohl besonders gesichert war (Camera della Sala grande), folgt dann das berühmte Scrittojo (vergl. oben S. 344 f.), welches die allerwichtigsten Schätze enthielt, nämlich die Vasen aus Halbedelsteinen mit Goldfassung, die Edelsteine, zum Teil gefaßt, und namentlich die geschnittenen Steine, Cameen sowohl als Intagli, welche sich damals auf der Welt nirgends mehr so beisammen fanden. Bei der außerordentlichen Höhe der damaligen Kunstarbeit in Holz, bei einer so ganz ausnahmsweisen Bestellung, sowie dem Mangel an jeder nähern Andeutung bleibt es der Phantasie frei, sich das Scrittojo als stufenartig, als Fassade, ja als Triumphbogen 2c. angelegt zu denken, jedenfalls aber kann nur ein Prachtmöbel von mäßigem Umfang gemeint sein, indem es sich fast nur um Gegenstände kleinern und kleinsten Maßstabes handelte. Auch das zu 1500 Goldgulden gewertete Reliquiarium von Gold und Juwelen (p. 73) konnte hier noch im Innern seine Stelle finden, und das einzige größere Objekt wird nur um der Sicherheit und der abergläubischen Ueberschätzung willen (welche sich auch äußerlich in der Taxierung

*) Müntz: Les collections des Médicis, p. 63 ss. Inventar von 1492.

zu 6000 Goldgulden ausspricht) in das Scrittojo gelangt sein: es war das Horn eines sogen. Unicorno von vierthalb Braccien Länge.*) Auch das weiterhin inventierte Scrittojo des Pietro Medici (wahrscheinlich des jungen Pietro, Sohnes des Lorenzo) mit lauter höchst kostbaren Goldschmiedsarbeiten und Juwelen (p. 80) wird man sich wohl als einen reichen Behälter, nicht als einen Raum vorzustellen haben.

Bald nach Lorenzos Tode waren dann Zeiten gefolgt, in welchen kein Anlaß zu Anfertigung weiterer „Schreibtische" dieser Art vorlag, indem die Kostbarkeiten selbst geflüchtet, verborgen, geraubt, in alle Welt zerstreut wurden, und insbesondere für Florenz wird man wohl bis auf die jüngere Linie der Medici (seit 1537) warten müssen, damit wieder von einem Scrittojo die Rede sei.

Dasjenige des Herzogs Cosimo, als er noch im Signorenpalast residierte, war wohl ein wirkliches kleines Gemach, von welchem aus er seine Briefe und Befehle expediert haben kann, und nicht ein bloßes als Schreibtisch gestaltetes Prachtmöbel. Zwar wäre letzteres denkbar, wenn es bei Anlaß einer Miniatur heißt,**) der Herzog habe dort beisammen alle seine kleinen antiken Bronzefiguren, Schaumünzen und Miniaturen, allein anderswo***) wird gemeldet, dieses oder überhaupt irgend ein Scrittojo des Herzogs liege „über dem grünen Zimmer," risponde sopra la camera verde, womit doch nur ein besonderer Raum gemeint sein kann. Dasselbe Urteil gilt, wenn wir Vasari noch an einer anderen Stelle†) richtig interpretieren, wonach auch Statuen von zwei Drittel Lebensgröße sich im Scrittojo befunden hätten. Wir lassen die auch sonst merkwürdigen Worte folgen: Baccio Bandinelli in Rom (1527—1534), um sich des Erzgusses für eine große Aufgabe zu versichern, modelliert eine Anzahl von Figuren „alte due terzi" (offenbar im Verhältnis zur gewöhnlichen Menschengröße?) und läßt sie durch den Florentiner Jacopo della Barba mit bestem Erfolg in Erz gießen; dann verschenkt er sie an den Papst und mehrere Herren: es waren Herkules, Venus, Apoll, Leda und „andere Phantasien;" einige davon finden sich jetzt im Scrittojo des Herzogs Cosimo mit mehr als hundert wertvollen antiken

*) Die Anwesenheit eines solchen Hornes sollte vor Vergiftung schützen. — Auch Messer, Gabeln 2c. mit bloßen Griffen von Einhorn (p. 77) werden sehr hoch taxiert. — Vergl. auch in der Einleitung Note zu p. 16.

**) Vasari VII, 151, Vita di Fra Bartolommeo, und XIII, 137, Vita di Giulio Clovio.

***) Vasari XII, 66, Vita di Salviati.

†) Vasari X, 309, Vita di Bandinelli.

Figuren und andern, welche modern sind. Unser Autor kann freilich hier, was ihm auch sonst etwa begegnet — und selbst bei Sachen, die er häufig vor Augen hatte —, unpräcis gesprochen haben. — Andere Male dagegen ist Scrittojo offenbar nur ein Prachtgerät in Stufen, welches vergleichungsweise Schreibtisch heißt, und wir werden u. a. bald zwei solche in der Villa des Bernardo Vecchietti kennen lernen.

Ein ähnlicher Doppelsinn waltet über dem Ausdruck Studio. Mit demjenigen des Herzoges Cosimo, welches außer „zahllosen Antiken und schönen Schaumünzen" überhaupt Kunstsachen kleinern Maßstabes, auch Bronzen von Donatello*) enthielt, ist höchst wahrscheinlich derselbe besondere Raum gemeint, welchen wir soeben als sein Scrittojo kennen lernten. Auch im Palast von Urbino kann das Studiolo segreto,**) wo sich das köstliche Bild des Timoteo Viti, Apoll mit zwei halbnackten Musen, befand, doch wohl nur eine besondere Kammer gewesen sein. Und wenn Isabella von Mantua Antiken sammelt „per onorare el mio studio," so ist fast mit Gewißheit anzunehmen, daß sie damit ihr Camerino, etwa mit der anstoßenden Grotte im Palazzo di Corte (S. 385) meint. Vollends ist bei einem Vetter des Hauses, Cesare Gonzaga unter dem von Vasari***) gesehenen bellissimo antiquario e studio unmöglich etwas Anderes als ein recht ansehnlicher Saal zu verstehen; derselbe war voll antiker Statuen und Marmorköpfe, er war geschmückt mit genealogischen Malereien (offenbar Fresken) des Fermo Guisoni und enthielt außerdem größere und berühmte Bilder des Giulio Romano: die Madonna della gatta (jetzt Galerie von Neapel) und die Madonna del bacino (Dresden). Aber im gleichen Federzug erwähnt Vasari „un altro studiuolo," und dies kann nur ein Möbel gewesen sein und zwar einer jener seit Mitte des 16. Jahrhunderts öfter mit äußerstem Aufwand an kostbarem Material und Feinarbeit ausgestatteten „Kunstschränke." Der hier erwähnte war von Ebenholz und Elfenbein und enthielt eine Medaillensammlung; die antiken Bronzefigurinen, von welchen die Rede ist, werden außen angebracht gewesen sein. Auch das „studiolo pieno di storie," welches Francesco Salviati in Dampierre für den Kardinal von Lothringen†) arbeitete, war wohl ein Kunstschrank, und die Historien wird man sich in Miniatur aufgemalt zu denken haben. Der nämliche Ubertini, genannt Bacchiacca,

*) Vasari III, 261 f., Vita di Donato. — Vergl. oben S. 370.

**) Vasari VIII, 153, Vita di Timoteo da Urbino.

***) Vasari XI, 249, Vita di Garofalo.

†) Vasari XII, 72, Vita di Salviati.

welcher früher erzählende Malereien in kleinen Figuren für Wandgetäfel geschaffen hatte, so trefflich wie Andrea del Sarto und Franciabigio, lieferte nun in seinem Alter für Herzog Cosimo ein Studiolo mit Tieren und Pflanzen nach der Natur in Oel gemalt,*) und auch diese werden die Flächen, z. B. die Vorderseiten der Schubfächer eingenommen haben; der Meister aber „malte gerne Grottesken," und irgend eine phantasievolle Gesamterscheinung bot das Werk ohne Zweifel dar. Ein Orsini-Pitigliano schenkte an den Herzog Cosimo ein hölzernes Studio, an welchem irgendwie eine Menge kleiner Bronzefigürchen, lauter Nachahmungen berühmter Antiken von der Hand eines deutschen Lehrlings des Guglielmo della Porta angebracht waren.**) Dagegen wird man sich ein studiolo di stucco kaum als ein Möbel, viel eher als einen stuccierten Raum vorstellen dürfen. Im seitherigen Palazzo Madama zu Rom befand sich ein solcher, das Werk des Francesco l'Indaco, gearbeitet für Margaretha von Oesterreich, die bekannte spätere Statthalterin der Niederlande. Vasari aber,***) welcher die Schönheit und reiche Verzierung daran rühmt, fügt dann doch ein Wort bei, welches wieder Zweifel erregt: „ich halte es nicht für möglich, dasjenige in Silber herzustellen, was hier Indaco aus Stucco gemacht hat."

Aus allem Bisherigen gehen nun wohl einige Anschauungen hervor über die Richtungen des Sammelns und über einige Räume und Geräte der Aufbewahrung; Alles aber wird uns nur kurz und gelegentlich, meist bei Anlaß von Künstlern gemeldet, von welchen einzelne Werke besonderen Ranges herstammten. Sehr selten sind dann (wenigstens in zugänglichen Drucken) eigentliche Inventare, und diese werden von Hofbeamten oder Gerichtsleuten verfaßt sein und kaum über das notdürftige Kenntlichmachen der einzelnen Objekte hinausgehen, wie z. B. das oben erwähnte, scheinbar so reiche und künstlerisch so beklagenswert geringe Inventar der mediceischen Sammlungen,†) welches nach dem Tode des Lorenzo Magnifico (1492) abgefaßt wurde; nirgends wird es der Sammler selbst sein, welcher darin zu Worte kommt, auch nicht die bisherige Aufstellung oder gar deren Wirkung auf das Auge. Wenn dann ein Kenner wie der Anonimo des Morelli††) mehrmals in den

*) Vasari VI, 52, Vita di Perugino. — Vergl. XI, 219, Vita di Bastiano Sangallo.

**) Vasari XIII, 123, Vita di Lione Lioni.

***) Vasari VI, 135, Vita dell' Indaco.

†) Müntz, Les collections des Médicis, p. 58 ss.

††) Beträchtlich später folgt dann bei Franc. Sansovino, Venezia (ed. 1581, Fol. 138) eine Aufzählung von gegen zwanzig venetianischen Altertumssammlungen; allein nur der weit

Sammlungen, die er sah, die einzelnen Räume unterscheidet, so will er damit nur seine allgemeine Erinnerung durch sein Ortsgedächtnis kräftigen.

Um so wertvoller sind daher die genauen Schilderungen zweier Sammlungen florentinischer Liebhaber nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, welche Borghini in seinem „Riposo" unternommen hat.*) Letzteres ist der Name einer Villa bei Florenz, in welcher der Freund des Autors, Bernardo Vecchietti, seine Schätze beisammen hatte. In einer Zeit, da alle Parteien tot und die Angelegenheiten des florentinischen Staates Sache eines Einzigen geworden waren, konnte sich bei reich begüterten und vielseitigen Leuten die „Liebhaberei" im weitesten Sinne des Wortes entwickeln, von der Betrachtung der Welt und der Kunst, von der Erforschung der Natur bis zum dilettantischen Schaffen und mechanischen Pröbeln. Es ist etwas Aehnliches wie z. B. die Polyhistorie in der damaligen Gelehrsamkeit; die heutige Spezialistik verschmäht dieselbe und kann sie doch etwa beneiden. Den Stoff zu diesem Allem aber sammelte ein Solcher teils selber, teils durch Erbe um sich, und der Leser hat das Gefühl, daß auch ganze Häuser und Villen dabei bald zu enge wurden. In den sehr vornehmen Namen, welche hier manches Kunstwerk trägt, wird man leicht die Willkür des Besitzers oder auch Gefälligkeitstaufen Borghinis erkennen wollen,**) bei näherm Nachdenken aber doch im damaligen Italien auch das Erstaunliche für möglich halten. Abgesehen von dem, was von den Habsburgern oder für sie bestellt wurde, und von den Ankäufen Franz I. war das ganze sonstige Europa reicher Sammler und hoch dotierter Museen für den damaligen italienischen Kunsthandel noch nicht vor-

---

bedeutendsten, derjenigen des Giovanni Grimani, Patriarchen von Aquileja, werden einige Zeilen gewidmet: ein eigens errichteter Bau, angefüllt mit vielen und vorzüglichen Antiken; in mehreren Räumen, welche in einander gingen, sah man ganze und fragmentierte Gestalten, Torsi und Köpfe; ein besonderes Studio enthielt die Münzen, Kleinodien, auch Sachen aus Marmor und Erz. Alfonso II. von Ferrara sowohl als Heinrich III. von Frankreich brachten in der Sammlung Tage zu. — Die Vendramini von S. Fosca besaßen „un bellissimo studio", welches außer vielen Skulpturen auch eine Sammlung von Handzeichnungen „aller ausgezeichneten Meister der Vergangenheit und Gegenwart" enthielt: Delle cose notabili che sono in Venezia, Fol. 21. — Wer noch eine Nachlese halten will, findet sehr oberflächlich den Kunstbesitz einiger venetianischer Paläste verzeichnet bei Scamozzi, Idea dell' Architettura, Parte I, Libro III, cap. 18 (nicht 19, wie es durch einen Druckfehler heißt), ed. Venezia 1615, p. 305.

*) Borghini, il Riposo, ed. Milan. 1807, vol. I, p. 14 und 22.

**) Von eigentlicher Fälschung, welche scheinbar sehr alte Malereien, von centinaja d'anni, und dann u. a. auch einen scheinbaren Rafael hervorbrachte, ist uns kein früheres Beispiel als dasjenige des Terenzio da Urbino bekannt, welcher unter Paul V. jung in Rom starb. (Baglione, le vite de' pittori, p. 149. Hier auch wohl der früheste Gebrauch des Ausdruckes Pasticcio für solche Täuschungen.)

handen, ausgenommen etwa in Betreff der Kleinkunst; Italien war noch nicht jenem dreihundertjährigen ausländischen Aufkauf unterlegen und auch nicht den seitherigen Kunstbrandschatzungen bei Kriegen. — Im Folgenden wird man nun auch eine harmonische Verteilung und Anordnung in den Räumen wenigstens erstrebt finden.

In den obern Räumen des Riposo sah man Kartons von Michel Angelo und zwar den der Leda und ein Stück des berühmten Schlachtkartons; von Lionardo den Kopf (oder das Brustbild) eines Verstorbenen; von Benvenuto Cellini eine Zeichnung zum Perseus; andere Zeichnungen von Bronzino; Gemälde von Sandro Botticelli und Antonello (da Messina);*) zierliche Landschaften von verschiedenen Niederländern (vergl. S. 323 ff.), sowie wächserne thönerne und eherne Figuren des Giovan Bologna. Ferner fand sich hier jenes oben erwähnte Scrittojo und auf dessen fünf Absätzen Statuetten in allen Stoffen, edles Gestein, Gefäße von Porzellan, Krystall und Seemuscheln, Kleinodien, Prachtsteine zu Pyramiden geordnet, Schaumünzen; „Masken," „Früchte" und Tiere von feinen harten Steinen,**) endlich Sachen aus Indien und der Levante. Ein zweites Scrittojo trug in kaum vorstellbarer Anordnung goldene und silberne Gefäße, Stiche und Zeichnungen großer Meister; destillierte Wasser und wunderkräftige Oele; Destilliergefäße; prächtige orientalische Dolche und Türkensäbel und eine Menge Schalen und verschiedene Porzellangefäße (Majoliken). Im untern Geschoß enthielt von den drei Gemächern das erste lauter Modelli (teils wohl Reduktionen, teils unmittelbare Abgüsse) von Werken des Giovan Bologna; das zweite war eine mathematische (vielleicht alchymistische?) Werkstatt mit Esse; das dritte umfaßte eine Drechselbank mit Zubehör und viele Arbeiten von Elfenbein, Ebenholz, Perlmutter und Fischknochen, alles gedrechselt vom Eigentümer. Solche Mechaniker zum Zeitvertreib sind damals unter reichen und großen Leuten nicht ganz selten, und ein halbes Jahrhundert später hat Kurfürst Maximilian I. von Bayern

---

*) Auch Vasari erwähnt (IV, 80, vergl. Note) in diesem Besitz ein Werk Antonellos; es war ein venetianisches Doppelporträt und zwar eines Franziskaners und eines Chorherrn, nicht der Heiligen Franziskus und Dominikus, wie Vasari glaubte.

**) Dies vielleicht eine der frühesten Erwähnungen der florentinischen Arbeit in pietre dure, Flachdarstellungen in Mosaik von Steinen verschiedener Farbe, glatt poliert. Ueber die Gefäße aus Stein und Krystall, sowie über die Majoliken ist das Notwendigste mitgeteilt in des Verfassers Geschichte der Renaissance in Italien, § 184—186. Wie weit die Majoliken dem wirklichen Gebrauch oder bereits dem Sammlergeist dienten, wird auf den Besitzer angekommen sein. Sachen aus Halbedelsteinen, aus Krystall mit figurierten Schliffen und aus Edelmetall galten wohl überhaupt nur als Kleinodien.

in Elfenbein gedrechselt und geschnitzt,*) nur wird es ihm darin der erste beste Kleinkünstler von Augsburg oder Nürnberg zuvorgethan haben.

Beträchtlich umständlicher lautet Borghinis Rechenschaft über die Sammlungen, welche im Hause des Florentiners Ridolfo Sirigatto fünf Säle oder Zimmer einnahmen. Das dritte, mit welchem wir beginnen, hatte drei Reihen von Kunstwerken übereinander; die oberste, zunächst der völlig bemalten Decke, enthielt Gemälde von Andrea del Sarto, Pontormo, Perin del Vaga, Puligo, Domenico und Ridolfo Ghirlandajo und Albertinelli, und an sämtlichen Zwischenräumen anderthalb Fuß hohe Statuetten von Wachs (offenbar Kleinmodelle), sowie Bronzefigurinen, die für antik galten. Die zweite Reihe bestand aus acht Gemälden des Francesco Salviati und zwei „sehr schönen Perspektiven" des Domenico Barbiere, und hier waren an den Zwischenräumen Bronzefigurinen des Giovan Bologna und anderer bedeutender Meister auf reichen Konsolen angebracht, von welchen „angebunden" (d. h. wohl an Kettchen oder Fruchtschnüren und dergl. befestigt) rund oder oval geschliffene Prachtsteine niederhingen, nämlich Jaspise, Heliotropen, Amethyste, Achate u. s. w. Die dritte unterste Reihe, mit einer besondern Einfassung, beherbergte ganze marmorne und eherne Statuen und antike und moderne Köpfe, und zwischen denselben viele Gemälde von alten Meistern,**) nebst einigen Zeichnungen der beiden Zuccaro, des Bronzino und auch schon des Stradanus. Nun erinnert man sich an einige Gemälde der Antwerpener Schule des 17. Jahrhunderts, meist von feinster und kostbarster Ausführung, welche das Innere berühmter Gemäldesammlungen darstellen, darunter auch das Bild der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, von der Hand des damaligen Direktors, David Teniers, welcher den Besitzer und sich selbst mit dargestellt hat (Galerien von Wien, Madrid und Brüssel). Ruhmvolle Gemälde hängen hier übereinander geschichtet bis an den obern Rand des Saales, und diese können nur dann ernstlich besichtigt und genossen worden sein, wenn Vor-

*) In der wichtigen Festrede von F. v. Reber „Kurfürst Maximilian I. von Bayern als Gemäldesammler" (München 1892, königl. bayr. Akademie) findet sich als Beilage das kunstgeschichtlich so reichhaltige „Inventarium" der alten bayrischen Kunstkammer, welchem wir Obiges entnehmen. Natürlich bietet die Kunstkammer eines mächtigen deutschen Fürsten, welche zugleich noch Schatzkammer war, keine nähere Parallele zu italienischen Fürstenguardaroben und vollends nicht zu Privatsammlungen. Gleichwohl würde aus diesem Inventarium auch für das italienische Sammlerwesen Manches zu entnehmen sein.

**) Irgendwo in diesem Saal könnte sich auch jenes Miniaturjuwel des Sandro Botticelli, die „Auffindung des Holofernes als Leiche", befunden haben (vergl. S. 366), bevor Sirigatto dasselbe der Großherzogin Bianca Capello zu schenken irgendwie für gut fand. Vergl. Lafenestre, La peinture en Europe, Florence, p. 33.

richtungen vorhanden waren, sie einzeln herunterzulassen; andere bedecken noch den Sockel bis nahe an den Fußboden, und diese wird man leicht haben heraufnehmen können. Vielleicht war es im dritten Saal des Sirigatto nicht viel anders.*)

Der Inhalt der übrigen vier Säle des Letztern verriet einen Hausherrn von vielseitiger Gelehrsamkeit und Begabung, und im letzten derselben malte und skulpierte er selbst, umgeben von vielen Zeichnungen und Modellen, in Gegenwart eines „sehr schönen“ Bildes von Andrea del Sarto. Der vorletzte, die Bibliothek, war geschmückt mit einem ehernen Krucifix und den Köpfen (d. h. wohl gemalten Brustbildern) der berühmtesten Philosophen und Poeten des Altertums und der neuern Zeit; dem damaligen Stil eines solchen Raumes — auch außerhalb Italiens — entsprachen dann noch ein Erdglobus, ein Himmelsglobus und ein metallenes Planisphärium, samt einer schönen Uhr mit Stundenschlagwerk. Der erste Saal war völlig der Plastik geweiht; alle Wände waren bedeckt mit zahllosen Köpfen, Armen, Beinen und Torsen von Statuen, und da dem Dilettanten hier vor Allem am Studium wird gelegen haben, mögen es wohl bloße Abgüsse gewesen sein, und die Statuen des MichelAngelo aus der mediceischen Kapelle fanden sich hier wirklich groß in Gips; außerdem noch Modelli (d. h. Kleinreduktionen) von Pferden und andern Tieren. Im zweiten Saal, von welchem hier absichtlich zuletzt zu reden ist, sah man zunächst antike marmorne Köpfe und ganze Figuren, eine Thonskizze des Apostels Johannes von einem der Sansovino, einen großen Karton von MichelAngelo und einige sehr schöne kleine flandrische Landschaftsbilder; daneben jene aus Jaspis ꝛc., auch aus Krystall geschliffenen Gefäße, welche damals auch bei den reichen Venetianern den Stolz einer Kunstkammer ausmachten, namentlich wenn ein geistvoller Goldschmied (an Einfassung, Basis und Henkel) das Weitere dazu gethan hatte. Nun folgte eine Sammlung von Musikinstrumenten, Lauten von Ebenholz und Elfenbein, arpicordi, Violen, Zithern, Flöten ꝛc. samt zierlichen Musikbüchern; und wenn man erwägt, welche künstlerische Gestalt und reiche Ausstattung damals bisweilen solchen Gegenständen gegönnt wurde, und wie gerne dieselben heute in die Museen aufgenommen werden, so könnte schon der Kunstsammler als solcher seine Freude daran gehabt haben. Auch war hier die Tradition des Sammelns schon alt, laut den Inventaren des Palazzo Medici aus dem

*) Außerdem vergleiche man das merkwürdige Feinbild von Franz Franck dem Jüngern (Gal. Borghese), welches das Kabinett eines Sammlers darstellt; ferner ein Bild ähnlicher Art von Gonzales Coques (Galerie von Haag).

15. Jahrhundert.*) Neben all den sonstigen, nicht für den Gebrauch, sondern um der Pracht willen bestellten oder allmählich erworbenen Geräten fanden sich bereits im Besitz des Pietro Medici (gest. 1472) auch Musikinstrumente, und bei diesen wird jedenfalls ein reicher, eleganter Anblick vorauszusetzen sein; übrigens waren es nicht bloß florentinische, sondern auch niederländische, welche mit dem Ruhm der damaligen niederländischen Musik ihren Weg nach Italien mochten gefunden haben so gut wie flandrische Gemälde: neben einer florentinischen Harfe fand sich hier eine flandrische Doppelharfe samt Futteral (veste), neben einer florentinischen Laute eine flandrische, neben florentinischen Pfeifen auch vier flandrische; von drei Orgeln war eine flandrisch, eine aber, erst bei Lorenzo (gest. 1492) erwähnt, ein sehr kostbares, zu 200 Goldgulden gewertetes Prachtstück, war von einem Maestro Castellano, worunter vielleicht ein Spanier zu verstehen ist, und zu den vier daran befindlichen Leuchtern gehörten hier irgendwie vier Putten.

Läßt man aber hier neben Florenz — als Parenthese — auch Venedig zu Worte kommen, wo der Betrieb der Musik viel größer war, so fällt ein weiteres Licht auf solche Sammlungen von Instrumenten.

Francesco Sansovino in seiner „Venezia" (Fol. 138) meldet nämlich: Et oltre di ciò (Antiquitäten ꝛc.) ci habbiamo diversi studj di musica, con stromenti et libri di molta eccellenza — so bei Cavalier Sanudo, bei Caterino Zeno (mit der Orgel des Matthias Corvinus), beim Advokaten Luigi Balbi, vollends bei Agostino Amadi — conciosiachè vi sono stromenti non pure alla moderna, ma alla greca e all'antica in numero assai grande. Et oltre a' presenti luoghi ve ne sono diversi altri per la città, con diversi ridotti. Dove concorrendo i virtuosi in questa professione, si fanno concerti singolari in ogni tempo, essendo chiarissima et vera cosa, che la musica ha la sua propria sede in questa città. — Das heißt, in ihrem Eifer haben reiche Venetianer nicht nur hundertjährige Instrumente wie die Orgel des Königs von Ungarn gesammelt, sondern — offenbar nach antiken Abbildungen — die Tonwerkzeuge des Altertums nachkonstruiert; endlich aber werden die Instrumentensammlungen zu gewissen Stunden und Zeiten zum lebendigen orchestralen Konzert, gerade wie (ebenda, Fol. 139) die Waffensammlungen bei Edelleuten zu vornehmen Fechtsälen werden.

In dem genannten zweiten Saale des Sirigatto jedoch, in welchen wir zurückkehren, gab es noch Dinge, welche von der Kunst völlig seitab

---

*) Müntz, Les collections des Médicis, p. 32, 61.

lagen, nämlich auffallende Gegenstände aus den Reichen der Natur. Hievon mögen die Muscheln um des oft wunderbar schönen Anblickes willen Zugang gefunden haben, während die mostri di pesci secchi naturali unmöglich anders als wegen des Auffallenden und Seltsamen können wertgeschätzt worden sein. Hier sind wir an den Grenzen der „Rarität" angelangt, und in diesem Worte mischen sich dann zwei Begriffe: der des befremdlichen Anblickes und der des egoistischen Alleinbesitzes dessen, was kein Anderer leicht haben kann. Zunächst war es eine selbstverständliche Frucht des großen Jahrhunderts der Entdeckungen, daß Naturgegenstände sowohl als Geräte und besonders Waffen aus weit entfernten Ländern gesammelt wurden, worauf man jedoch auch die Naturwunder der Nähe wird mehr beachtet haben. Venedig mit seinem größern Seeverkehr war hier noch im Vorteil gegen Florenz, und schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sah der Anonimo*) im Hause des Andrea Odoni neben vielen und wichtigen Antiken, neben Gemälden des Giorgione, Palma, Lotto und Tizian, neben den herrlichsten geschliffenen Gefäßen aus Stein, versteinertem Holz und Krystall — doch auch Krebse, bizarre Fische, versteinerte Schlangen, ein getrocknetes Chamäleon und sogar Krokodile. Anderswo fand er auch mächtige und reich geschmückte Hörner von unbekannten Tieren.

Das hier Mitgeteilte, vielleicht nur von unbedeutendem Belang neben andern Aufzeichnungen, von welchen Schreiber dieses keine Kunde hat, reicht oberflächlich hin, um den allgemeinen Charakter des damaligen Sammelgeistes zu kennzeichnen, wie er sich im Süden und einigermaßen ähnlich auch im Norden ausbildete. Von dem opferwilligen Erwerb der herrlichsten Kunstwerke geht es seitwärts und abwärts bis zum bloß Künstlichen, ja zum bloßen Zusammenraffen des irgendwie Außergewöhnlichen.

An das Sammeln aber wird, damals wie in andern Zeiten, Mancher sein ganzes übriges Wohlergehen gesetzt haben, auch konnte dann jene Gesinnung entstehen, welche keinen schmerzlichern Gedanken hat als den, welcher sich in allen trüben Augenblicken melden wird, an die mögliche Zerstreuung des Gesammelten. Was hat man nicht versucht, um die Nachkommen juristisch zu dessen Bewahrung zu verpflichten! Zu Vasaris Zeit**) waren die Erben des Ruberto Martelli durch ein Fideikommiß bei schwerer Buße verbunden, den berühmten marmornen Johannes den Täufer des Donatello

*) ed. Frizzoni, p. 159.

**) Vasari III, 254, Vita di Donato.

(S. 349) weder zu veräußern, noch zu verpfänden, noch zu verschenken. Pietro Bembo hat 1544 in seinem zu Rom errichteten Testament*) seinem Sohne Torquato die ausdrückliche Verpflichtung hinterlassen, alle seine Sachen von Stein, Erz, Silber, Gold, sowie die Handschriften und Gemälde „nie zu verkaufen, noch zu verpfänden, noch zu verschenken, sondern sie hoch zu halten und zu hüten, wie er selber gethan habe." Allein schon Torquato vermochte in späteren Zeiten die Sammlung nicht zu behaupten, denn auf Gesinnung, Begabung und Glück von Erben ist nie fest zu bauen. Kunstwerke teilen bekanntlich das Schicksal jeder Art von Eigentum, wenn ihnen nicht eine „öffentliche Sammlung" ein wenigstens zeitweiliges Asyl sichert. Wie weit in unsern Zeiten noch Majorate einen Kunstbesitz in Einer Familie festigen können, muß sich erst weisen.

Von solchen so höchst subjektiv ausgebildeten einzelnen Sammlern, wie die zuletzt betrachteten, ist nun schließlich nochmals auf die große Sammelstadt Rom, von dem so vielartigen Gesammelten jener beiden Florentiner auf eine ganz bestimmte Gattung von Objekten, auf Skulpturen des Altertums zurückzugehen. Wir lernen nämlich den Bestand der Antiken in Rom in einer etwas späteren Zeit als die oben (S. 336 ff.) berührte ziemlich genau kennen aus dem kleinen Buche des Ulisse Aldroandi (vielleicht des später berühmten Naturforschers): Le statue antiche che per tutta Roma etc. si veggono, Venezia 1556, mit fortlaufender Seitenzahl gedruckt als Beilage oder Fortsetzung der Antichità di Roma des Lucio Mauro. Der damals wohl noch junge, offenbar gut empfohlene Verfasser will nicht ein Inventar, sondern eine Art Statistik aufstellen; als Bewunderer des Altertums hat er alles in Rom gesehen und notiert und empfindet nun eine Art von Pflicht, der gebildeten Welt ein Verzeichnis dieser tausende von Gegenständen zu liefern. Einzelne Besitzer mögen eine solche Publikation gewünscht haben in der Absicht des Verkaufes; weit die meisten aber werden auf ihren Besitz stolz gewesen sein, und manche davon waren sehr große Herren. Die kleinern Fundstücke, besonders Bronzen, welche noch immer manchen Sammler glücklich machen konnten, hat Aldroandi zwar auch gesehen, aber wohl der Kürze wegen nur selten einzeln erwähnen können; was da herrscht, ist der Marmor und anderes Gestein höherer Gattung, bei fast völligem Ausschluß der Werke in Thon. Die antiquarische Bedeutung der Schrift ist von der Archäologie

*) Anonimo rc., ed. Frizzoni, p. 42, als Anmerkung zum Text.

längst gewürdigt worden; einiges Wenige über zeitgenössische Skulpturen gehört zu den unentbehrlichen Aussagen; vergeblich aber bleibt (bis jetzt) der Wunsch, es möchte eine ähnliche Schrift über Gemälde im damaligen römischen Haus- und Palastbesitz zum Vorschein kommen, und die wenigen Worte hierüber, zu welchen sich der Verfasser herbeiläßt,*) zeigen nur, wie vieles, das wir von ihm hätten erfahren können, nun auf immer entbehrt werden muß.

Der große Vorzug Roms in Betreff der Antiken war, daß die Stadt selber samt ihrer nächsten Umgebung und den alten Lustaufenthalten, wie Frascati und Tivoli, der bei weitem reichste und wichtigste Fundort Italiens war und einstweilen blieb; bei einer ganzen Anzahl von Eigentümern stammte der Marmorvorrat aus einem Garten, einer Vigna, welche sie selber angelegt hatten, ja aus Fundament und Keller des eigenen Wohnhauses. Auffinden, Erwerben und Besitzen von Antiken, auch wohl Aufkauf und Annahme an Zahlung, hatten hier einen andern Charakter als sonst irgendwo, und nun verzeichnet Aldroandi, nach Stadtquartieren, über hundert Häuser und Paläste, wo solche Schätze, oft nur in geringer Anzahl, mehrmals aber in gewaltiger Menge aufbewahrt wurden. Er beginnt mit dem Belvedere des Vatikans, wo jetzt, um die Mitte des Jahrhunderts, schon Beträchtliches hinzugekommen war zu jenen berühmten Werken, welche unter Leo X. so sichtbar und unter Hadrian VI. so fast völlig abgesperrt gewesen waren. In der Folge wird auch der umfangreiche und wichtige Besitz der Stadt Rom, des Popolo Romano genau verzeichnet: auf dem Kapitol, zum Teil offenbar in provisorischer Aufstellung im Freien, zum Teil in dem (noch unvollendeten) Konservatorenpalast, wiederum (vergl. S. 336) vom ehernen Herkules und der Wölfin und dem Dornauszieher an; schon lehnten auch die beiden Flußgötter (jetzt an der Fronte des Senatorenpalastes) gegen einander, und man stritt, ob sie Nil und Tigris oder Anio und Nera vorstellen sollten. Gegen Ende der Schrift kommen auch noch die Skulpturen auf öffentlichen Straßen und Plätzen, samt Pasquino und Marforio, wenigstens teilweise zu einer Besprechung, welche mit den beiden großen Spiralsäulen schließt. Vom Pasquino vernimmt man, daß die so stark verstümmelte Gruppe schon damals von eccellentissimi artefici als eines der vorzüglichsten Werke in ganz Rom betrachtet wurde, wonach dessen Anerkennung bei weitem nicht erst mit Bernini begonnen hat.

---

*) Beim Kardinal von Carpi, p. 208, gehen oben um ein Zimmer herum, fanno fregio, schöne Gemälde von Rafael und viele Porträte von großen Malern, darunter diejenigen Pauls III. und Karls V.

Das Meiste aber ist Besitz großer Kardinäle (de Cesis, Farnese, Gaddi, di Carpi, dann die Erbschaft des Kardinals della Valle), einflußreicher Hofbeamter der Pontifikate Pauls III. und Julius III. und sonstiger Prälaten, dann weltlicher Herrn und Adelsfamilien und römischer Bürger, offenbar des verschiedensten Ranges. Es versteht sich von selbst, daß auch der glückliche Arzt nicht fehlt: Maestro Francesco da Norcia, welcher (p. 167) nur drei Stücke, aber sehr vorzügliche und vollständig erhaltene (oder ergänzte) besaß: einen „Adonis" (vielleicht den seitherigen vatikanischen Meleager?), eine Venus und einen Bonus Eventus. Auch Maestro Vincenzo Stampa könnte ein Arzt gewesen sein: er besaß u. a. ein Exemplar der Gruppe der drei Grazien, freilich ohne Köpfe und Hände; ein Franzose Francesco Ragattiero, welcher wenigstens ebenfalls Maestro heißt, hatte nicht nur in seinem Hause Skulpturen und Antiqualien aller Art, sondern auch in seiner Vigna vor Porta del Popolo.*)

Die archäologische Ausbeutung der Schrift ist hier nicht unsere Sache, und doch wird eine Vermutung hie und da nicht unterdrückt werden können, wenn man in diesem damaligen römischen Vorrat Stücke zu erraten glaubt wie z. B. den jetzt florentinischen Kolossalkopf des sterbenden Alexander, welcher auf den Augenblick gedeutet wurde, „da die Soldaten noch an das Bette des Helden treten durften, um ihm die Hand zu küssen" (p. 205). Und so mag auch die Ahnung walten, daß der Autor bereits den Münchner Ilioneus (p. 206) gesehen habe und diesen und jenen toten Niobiden, wenngleich als vermeintlichen Curiatier; von den Kanephoren und Karyatiden (p. 221, 226) könnte diese und jene noch in der Villa Albani stehen; bei den mehrmals genannten Nereiden auf Seepferden und Putten auf Delphinen, welche doch wohl meist römische Brunnenfiguren gewesen waren, wird man gleichwohl versucht, an mögliche Bestandteile der einst nach Rom geratenen großen Gruppe der Seegötter von Skopas zu denken. Eine ganze Anzahl von Venustorsen werden mit Ausdrücken des Entzückens begrüßt, und einmal (p. 206) heißt es sogar: di tanta bellezza, che avanza l'arte,**) nè maraviglia saria creder che fusse quella Venere di Gnido. — Als einzige besondere Autorität wird bei einem halben Dutzend von Stücken für deren hohe Vortrefflichkeit der damals noch in Rom lebende MichelAngelo citiert.

*) Oder sollte mit Ragattiero bereits ein rigattiere, d. h. ein Trödler, Händler gemeint sein?

**) d. h. wohl: die Schönheit gehe hier sogar über alles sonstige Vermögen der Kunst hinaus. Ein öfter vorkommender, gewiß stilistisch gemeinter Ausdruck „di maniera" ist uns, beiläufig gesagt, dunkel geblieben; z. B. p. 290: testa di donna di maniera col busto, assai bella.

Natürlich herrschen die stark verletzten Werke in dem Buche weit vor: eine gewaltige Menge von Torsi und vollends von Köpfen — col collo, senza collo, col petto, col busto — jeder Art, Bedeutung und Größe; von den sehr häufig erwähnten Hermen (termini) müssen immerhin noch manche ihren vollständigen Pfeiler gehabt haben. Neben all diesem aber erstaunt man doch über die so vielen „ganzen" Gestalten (intiero), selbst der so leicht zerstörbaren nackten Typen eines Apoll, Merkur, Satyr, Bacchus mit Ampelos u. s. w., bei welchen doch unvermeidlich oft eine moderne Ergänzung anzunehmen sein wird. In seltenen Fällen hat Aldroandi eine solche wirklich erwähnt, und es mag derselben schon hier gedacht werden, bevor von der Restauration der Antiken im allgemeinen (vergl. unten) die Rede ist. Der Kopf eines Merkur ist „modern;" an einem Cupido sind es Kopf und Beine, an einer Venus die Beine, an einem tanzenden Faun Arme und Kopf; auf einen geharnischten Imperatorstorso hat man „modernamente" einen Kopf gesetzt; eine Lucretia soll einen solchen demnächst erhalten: vi faranno la testa; sodann kommt ein antiker Kopf des Antinous „col busto moderno" vor. Nun ist der Autor auch in einigen Bildhauerwerkstätten herumgekommen, aber gerade hier hat man ihn vielleicht nicht alles schauen lassen. Im Hause des Fra Guglielmo, womit der berühmte Guglielmo della Porta gemeint ist, bekam er nur eine vorzügliche antike Maske, einen Sarkophag mit dem Relief einer dahergetragenen Leiche (Meleager) und einen sehr schönen Antinous, Haupt mit Büste, zu sehen, und letzterer war modern, d. h. wohl von Guglielmos Hand (p. 232). Bei Maestro Lionardo Scultore*) gab es, vielleicht zur Ablieferung an die Besitzer bereit, einen schönen Faustinenkopf mit „busto di alabastro" und einen großen Matronenkopf „col petto di alabastro cotognino" (quittenfarbig), und beide Male könnten diese Teile von Lionardo hinzugefügt gewesen sein; an einem Bacchus, heißt es, werde man die fehlenden Arme ergänzen, an einem schönen Torso der Lucretia (wahrscheinlich dem oben erwähnten) die fehlenden Teile überhaupt. Eine ganz nahe andere Werkstätte war die des Maestro Julio di Sabini (p. 254), und hier sah Aldroandi einen Kopf der Livia auf modernem Busto, sodann, wahrscheinlich fertig restauriert und zum Abholen bereit, Kaiserbüsten aus den (im Buche sonst schon besprochenen) Sammlungen des Messer Latino Juvenale und des Curzio Fraiapane, sowie die kleine Statue einer Provincia, welche

---

*) Ohne Zweifel Lionardo di Sarzana, welcher bei Baglione, Le vite de' pittori ꝛc., p. 85, Ed. di Napoli 1743 als Restaurator besprochen wird.

dem „Kardinal von Paris“ gehörte. Bei Maestro Tommaso (offenbar dem ältern Tommaso della Porta) wird man, vielleicht aus Gründen (siehe unten), den Aldroandi nicht haben weit eindringen lassen, und er hat nur zwei Faustinenköpfe gesehen.

Von modernen Werken werden ganz ausnahmsweise mehrere des MichelAngelo erwähnt: bei Paolo Gallo, wohl einem Erben des Bestellers Jacopo Galli, stand noch in einem kleinen Garten der berühmte, seither florentinische Bacchus und in einem Zimmer derjenige Apoll, welchen man heute im South Kensington Museum zu sehen glaubt: „un Apollo intiero ignudo con la pharetra e saette a lato, ed ha un vaso a i piedi“ (p. 172). Zweimal blickt man in Kirchen hinein, weil der Christus in der Minerva und das Juliusgrab in S. Pietro in Vincoli erwähnt werden müssen, und bei letzterem darf es auffallen, daß der Verfasser die ausführenden Gehilfen der Nebenfiguren nicht mit Namen genannt hat. Vom Christus kannte er auch das wegen eines Marmorfehlers unvollendet gelassene Exemplar im Besitze des Bestellers Porcaro (p. 247), wo es sich zwischen zahlreichen antiken Resten befand. Andere moderne Meister nennt Aldroandi nicht, und ihren Wert im Ganzen stellt er dem der Antiken deutlich nach: . . . „ein Merkur mit Lyra (cetra), eine schöne Statue, aber sie ist modern; . . . ein weiblicher Kopf mit nackter Brust, aber es ist ein modernes Werk.“ Bei dem jetzt bejahrten Bindo Altoviti, in der Nähe der Engelsbrücke (p. 145) wird dessen noch vorhandene, wahrscheinlich in Florenz gebliebene Porträtbüste von Benvenuto Cellini nicht erwähnt, wohl aber ein moderner schöner schlafender Cupido mit einem Wolf (sic) in den Armen; ferner das moderne Relief einer nackten Figur, welche mit der Linken das Gewand aufnahm und in der Rechten eine Schrift (un brieve) hielt; ein zwar antiker Kopf der Roma, an welchem jedoch Brust und Helm modern waren; endlich das moderne Relief einer nackten liegenden Danae — vielleicht ein Versuch, das berühmte Bild, welches Tizian zehn Jahre zuvor in Rom gemalt hatte, in Marmor wiederzugeben? — dies alles aber zwischen zahlreichen Antiken. Auf dem Kapitol, im Saal des Konservatorenpalastes wird die große thronende Marmorstatue Leos X. erwähnt, welche das römische Volk demselben errichtet hatte, und bei diesem Anlaß gedenkt der Autor auch noch der modernen, aber schönen Wandmalereien großer Kriegsthaten und Triumphe der alten Römer.

Bei einem sonst unbekannten Messer Nicolò Guisa, „da wo jetzt der Herzog von Melfi wohnt, jenseits der Tiber“ (p. 166), sah Aldroandi den seither in die Uffizien gelangten Messerschleifer, „welchen man den Aguzza-

coltelli nennt,*) und seine auffallend umständliche Erwähnung ist die früheste bekannte. Aus seinen Worten ist absolut nicht zu ersehen oder indirekt zu schließen, ob er das Werk für antik oder modern hielt; bei letzterer Meinung glauben wir noch immer bleiben zu müssen.

Kleinbronzen, bei welchen der moderne Ursprung einigermaßen wahrscheinlich wird, indem man sie sich nicht mehr leicht in einem antiken Lararium vorstellen kann, mögen die hie und da mit großem Lob erwähnten Tierfiguren gewesen sein, auch wohl der den Antäus erdrückende Herkules, über einen Palm hoch (p. 238), vielleicht auch eine palmhohe Venus. Gewiß antik dagegen waren die bisweilen in ganz großen Reihen erwähnten Urne, ohne Zweifel jene oft reich mit Skulptur ausgestatteten marmornen Cistae, welche ja bei Aufdeckung von Columbarien hie und da schon in ziemlicher Zahl mochten beisammen gefunden werden. Großgriechische und etrurische, von draußen importierte Gefäße scheinen hie und da vorzukommen, aber die Worte lauten nie deutlich genug, wenn man nicht (p. 241) jene Zeile so erklären will: „Schalen, Becher, Lampen ꝛc. von einem Stoff (mistura), welchen wir heute nicht mehr besitzen“ — was etwa auf die so auffallende Leichtigkeit dieser Vasen zu beziehen wäre. — Naturraritäten, Versteinerungen, Muscheln, Tierhörner treten hier in Rom nur selten mit in den Sammlungen auf, wie z. B. bei Kardinal Gaddi (p. 197). — Einzelne moderne Prachtstücke wie z. B. die Sanduhren beim Kardinal von Carpi (p. 209) hat der Autor wohl nur mitgenannt, weil dieselben — reiche Goldschmiedearbeit, sogar mit Juwelen — unmöglich übergangen werden durften. Auch der äußerst bunte Vorrat von Kleinsachen in einem besonderen Camerino daselbst war zum Teil wohl schon durch den Stoff kostbar: viele Figurinen von Menschen und allerlei Tieren, Lampen, kleine Gefäße, krystallene Würfel (tali), Stempel für Schaustücke oder Münzen, allerlei (moderne?) Waffenstücke, auch Dolche und Degen, chirurgische Instrumente, Siegel, Schlüssel, Ringe, Fibeln, auch ein antikes Gefäß von Bergkrystall. Wie mag endlich jener vermutliche Vorgänger unseres Barometers, das silberne meteoroscopio (p. 210) ausgesehen haben?

Um einzelne römische Antiken herum erwuchs bereits ein Mythus, auch wohl ein Gerede von Custoden. Man hörte von Angeboten in die Tausende von Scudi, und Angelo Massimi sollte (laut p. 173) vor kurzem eine voll-

---

*) Der Gegenstand war dem Verfasser laut p. 243 auch in einem Relief bekannt: von fünf marmornen Tavolette enthielt eine einen aguzza-coltelli (im Hause des Giulio Porcaro).

ständig erhaltene Pyrrhusstatue mit 2000 Scudi bezahlt haben. Bei Messer Marco Casale (p. 200) wurde eine Cäsarsbüste in einem verschlossenen Schrank aufbewahrt, welchen jedoch der Besitzer freundlich zu öffnen pflegte; das Werk galt als das „vero retrato“ Cäsars in irgend einem geheimnisvollen Sinne, und der Vater des Casale hatte testamentarisch festgesetzt, dasselbe dürfe bei Strafe der Enterbung nie verkauft werden. Bei Francesco d'Aspra (p. 256) wurde, wie es hieß, in einem oberen Raum ein vollständiger Bacchus heimlich aufbewahrt „als Geschenk für einen großen Fürsten.“

Die Oertlichkeiten und die Anordnung der Antiken in denselben giebt Aldroandi gerade nur so weit an, daß man in dem damaligen Rom der Renaissance bisweilen die herrlichsten Räume und Anblicke ahnt, ohne doch einen deutlichen Begriff zu gewinnen. Man wird von Hof zu Hof, von Loggia zu Loggia, von Garten zu Garten geführt und sieht auch das lebendig fließende Wasser in den verschiedensten Verbindungen mit der Skulptur, mehrmals z. B. schon mit der schlummernden Nymphe, mochte sie auch als Kleopatra gedeutet werden. Dazu öfter bei den kunstsinnigen Prälaten die gewiß eigens für jene Schätze angelegten und dekorierten Binnenräume. Schon im Borgo, unmittelbar nach der Schilderung des Belvedere, werden in der Residenz des Kardinals de Cesis erwähnt ein erster ebener Garten, ein oberer Garten mit zwei Löwen am Eingang, ja auch noch ein Giardino segreto; ein Hof mit kolossaler Porphyrmaske (als Ablauf) in der Mitte; offene und geschlossene Hallen, darunter eine (mit auserlesenen Skulpturen), wo die zierliche Zeichnung des Pavimento derjenigen der geschnitzten Decke entsprach; Nischen mit Marmor ausgelegt, deren eine die drehbare kleine Gruppe eines Pan mit Olympos enthielt; ein Hauptraum, das eigentliche Antiquario, war herrlich stucciert, und zwar am Gewölbe mit figürlichen Darstellungen. Als Brunnenfigur sah man ein Kind mit einem Krug; auch ein halbrunder Raum im Freien, das Cenacolo, hatte seine Quelle, seinen schönen Baum und an der Mauer eine kolossale Bacchusmaske. Das prächtige „Studio“ enthielt die Bibliothek: vor einem zierlichen Getäfel in Nußbaumholz traten Säulen vor und trugen lauter antike Büsten, und vor den Büchern hingen violette Vorhänge; das Bodenmuster aber war wiederum reich in Backstein. Im eigentlichen Wohnzimmer des Kardinals befand sich ein Tisch von eingelegter Arbeit (Intarsia) und (p. 140) ein ebensolches „Studiolo,“ welches eine Alabastervase nebst zwei kleinen Marmorköpfen trug, und gerne möchte man hier einen festen Sprachgebrauch konstatieren, wonach wenigstens Studio immer einen Raum, Studiolo immer ein Möbel bezeichnen würde,

unglücklicherweise jedoch braucht Aldroandi in der Folge beide Ausdrücke wieder ohne Unterschied (p. 202, 211, 212). Eine „Postcamera“ enthielt dann die kleinern Sachen sowohl in Erz als in Marmor.

Manches, was für die Aufstellung in solchen vornehmen Sammlungen bezeichnend wäre, wird nur gelegentlich erwähnt. Irgendwo über einem Kamin prangt das Rundrelief eines Kaiserkopfes; Büsten und andere Antiken stehen auch auf Schränken von Nußbaumholz, und über Pforten werden außer Büsten auch ganze Statuen genannt. Auf einem Tisch mit grüner Steinplatte, umrahmt mit einem Rande von Erz und einem weiteren von Ebenholz, liegt ein vorzüglicher Cupido schlafend, mit Keule und Löwenhaut des Herkules. An verschiedenen Orten wird mehr oder weniger deutlich von antiken Statuen gemeldet, welche außen an den Mauern in Nischen aufgestellt waren: „vier schöne Torsi in ihren Nischen;“ — auch von Reliefs in friesartiger Verwendung: „Greife und andere Tiere samt spielenden Putten,“ worüber unten ein Weiteres aus genauern Aussagen. Beiläufig ist hier zu bemerken, daß im Sprachgebrauch des Aldroandi „Frontespicio“ nicht einen Giebel, sondern die Schmalseite eines Hofes oder Raumes im Gegensatz zu dessen Langseiten zu bezeichnen pflegt.

Gerne aber kehrt man zu jenen köstlichen Binnenräumen zurück, z. B. bei Anlaß der mehreren „Studii“ des Kardinals von Carpi (p. 202), wo wiederum Bibliothek und Antiken, Vasen wie Skulpturen, beisammen waren. Bei Curialo Silvestri, einem ehemaligen Kämmerer Pauls III. (p. 279), waren die Säle und Zimmer so schön ausgemalt und geschmückt, daß man in einen herrlichen und blumenreichen Frühling einzutreten glaubte, „e ben dimostrano il gentile spirto del suo Signore;“ hier aber dürfte man recht wohl auf den noch nicht lange gestorbenen Hauptdekorator von Rom, auf Perino del Vaga raten. Beim Kardinal von Carpi war eines jener „Studii“ ganz mit grünem Sammet austapeziert, und das Gewimmel von Altertümern und Kostbarkeiten zeigt, daß dieses der bevorzugte Raum war.

Bisweilen erhöht sich angesichts all dieser Herrlichkeiten die Stimmung des Aldroandi außerordentlich, und er wünscht den Besitzern derselben noch einen langen Genuß und alles Glück. Nachdem er schon die Stadtresidenz des Kardinals von Carpi mit voller Bewunderung behandelt, flammt erst gegen Ende des Buches (p. 295 ff.) das große Entzücken auf, wegen des Gartens und der Vigna des Kardinals „a Monte Cavallo,“ Anlagen, welche seither wahrscheinlich längst in die des quirinalischen Palastes aufgegangen sind. Von einer Art Nympheum, einer Grotte mit einer schlummernden

Nereide*) und zwei lehnenden Putten, welche Vögel mit Wasserstrahlen hielten und lachend gegen die Nereide hinschauten, heißt es: „pare un opera divina, nonchè umana." Einzelne Hallen (loggie) und Ruheplätze (luoghi di diporto) finden sich überall, auch dichte Lauben (certi camerini intesti di frondi di arboscelli, p. 309), und in einer derselben saß ein „sehr schöner" Satyr auf einem Tronco mit Löwenhaut. In der Vigna waren es lauter Rebenlauben (pergolati), welche die Menge der Antiken beschatteten und umzogen. Der ganze Garten, lautet der Schluß, müsse fortan Allen zum Vorbild dienen, welche überhaupt etwas Schönes wollten; wer dies nicht gesehen, könne es nicht glauben; dem Herrn aber möge gegönnt sein, sich dessen lange und auf seine Weise zu erfreuen, weil er der Mitwelt einen Abglanz (ombra) der Himmelsruhe zeige. Auch von Palast und Garten des Kardinals de Cesis wird (p. 139) gesagt: wer hineingelange, glaube in ein Paradies zu treten; die kurzen Worte über Haus und Garten del Bufalo aber (p. 289) lauten in edlem Italienisch sehr viel besser, als wenn wir sie übersetzen wollten: queste stanze e giardino sono un così deliziosetto e bel luogo, che ogni gentile spirito vi viverebbe una quieta e felice vita.

Die Restauration von Werken längst vergangener Kunst, welche sich in Italien an das Sammeln anschloß, war wohl bisher noch nie in der Welt vorgekommen. Es bedurfte hiezu nicht nur einer allgemein verbreiteten Sinnesweise, welche die ganze dortige Kultur durchdrang, sondern auch einer plastischen Kunst, welche bei hoher und vielseitiger eigener Kraft doch diese Bewunderung des Altertums teilte und bisweilen in offener Ambition, hie und da auch auf dem Wege der heimlichen Fälschung mit demselben zu wetteifern suchte; ein Drittes aber war die so vielfach ersehnte Herstellung und Ergänzung des halb zerstört Aufgefundenen.

Hauptsächlich seit es im Occident griechische Marmorreste in bedeutender Anzahl und auch von höchstem Werte giebt, hat man in Erkenntnis der Unerreichbarkeit griechischer Formenbildung auf die Herstellung des Fehlenden verzichten gelernt. Das entscheidende Wort sprach in heiliger Furcht Antonio Canova aus, als Lord Elgin ihn um Ergänzung der parthenonischen Marmorwerke anging: „Es würde Entweihungsfrevel sein, wenn ich oder irgend Jemand sich vermessen wollte, mit dem Meißel sie zu berühren." Hoch-

*) Die damals noch im Entstehen begriffene Vigna di Papa Giulio wird, beiläufig gesagt, von Aldroandi gänzlich übergangen, wahrscheinlich, weil sie keine Antiken enthielt.

begabten Künstlern bleibt es freigestellt, nach Maßgabe der erhaltenen Reste eigene vollständige Neubildungen von sich aus zu schaffen. Anders zur Zeit der Renaissance, welche es so weit überwiegend mit Fundstücken römischer Herkunft zu thun hatte. In die Formenbehandlung dieser römischen Reste war es möglich, sich hineinzufinden, und das Fehlende an einem Torso sachlich überzeugend für Besitzer und Zeitgenossen zu erdenken und auszuführen war wohl eine Aufgabe, die sich der Größte zur Ehre rechnen konnte. Schon im alten mediceischen Besitz gab es jene zwei berühmten Marsyas-Bilder, das eine von Donatello, das andere von Verrocchio ergänzt, und noch Vasari glaubte sogar, wenn auch irrig,*) Donatello habe alle Antiken des Cosimo restauriert; vielleicht war aber doch später bei der Kunstschule im Garten der Piazza di S. Marco darauf gerechnet, daß hier nicht nur treffliche Skulptoren für Neuschöpfungen, sondern auch Restauratoren erzogen würden, welche die zahlreichen Torsi der Sammlung Medici wieder zu vollständigem Leben zurückrufen möchten. In der jetzigen großen Marmorsammlung der Uffizien, welche zum Teil erst im vorigen Jahrhundert aus Rom hergelangt ist, werden doch einige frühe florentinische Restaurationen namhaft gemacht, und die vorzügliche und pietätsgemäße Herstellung des Bacchus mit dem knienden Satyr und der Schale hat man sogar dem jugendlichen MichelAngelo und der Zeit um 1495 zugeschrieben.**) In Rom unter Julius II. hat Bramante durch den noch jungen Jacopo Sansovino Skulpturen restaurieren lassen,***) und dieses können doch wohl nur vatikanische gewesen sein und vielleicht Hauptstücke des Belvedere. Unter Clemens VII. gab Montorsoli dem linken Arm des belvederischen Apoll und dem rechten Arm des Laokoon die jetzige Gestalt, laut der freilich nicht ganz unbestrittenen Aussage des Vasari.†) Dieser berühmte rechte Arm mit der Schlange hat der neuern Forschung bekanntlich

*) Vasari III, 264, Vita di Donato.

**) Gegenwärtig wird die Herstellung erst in das 16. Jahrhundert versetzt und einer andern Hand beigelegt; vergl. H. Wölfflin, Die Jugendwerke des MichelAngelo, S. 74.

***) Vasari XIII, 73, im Leben des Jacopo.

†) XII, 23, Vita di Montorsoli; wahrscheinlich 1532—1534. — Bevor man jedoch an die antike Gruppe selbst ging, war schon an Kopien die Ergänzung versucht worden, und die Marmorkopie des Bandinelli in Florenz, vollendet spätestens 1525, zeigt bereits den nach oben gerichteten rechten Arm des Laokoon, nur in bei weitem geringerer Bildung als später bei Montorsoli. Ja schon die unter Julius II. bald nach der Auffindung zum Behuf eines Erzgusses gefertigte Wachskopie des Jacopo Sansovino, worüber Vasari (XIII, 72, in dessen Leben) einen so anziehenden Bericht giebt, setzt doch wohl eine Ergänzung voraus, und es bleibt zu beklagen, daß der nach Venedig gelangte Erzguß später nach Frankreich gegeben wurde, wo er verschollen ist.

nicht mehr genügt, und man könnte ja wohl an einem Abguß die von ihr vorgeschlagene Aenderung versuchen; die „Unberufenen" freilich würden wohl insgesamt bei Montorsoli verharren wollen.

Eine weitere Thatsache, welche noch in die Zeiten zunächst vor der Verwüstung von Rom (1527) zu gehören scheint, ist bei Vasari*) mit mehrerem andern in eine bunte Aussage zusammengedrängt. Schon im 15. Jahrhundert hatte man antike Baureste und Skulpturfragmente in Mauern, besonders Gartenmauern eingesetzt, und Humanisten hatten damit (vergl. oben, S. 331 f.) den Anfang gemacht; es war ein Mittel, das Dasein solcher Trümmer zu sichern. Jetzt aber scheint der Bildhauer und Baumeister Lorenzetto (1490—1541, früher in der Umgebung Rafaels) hieraus zum erstenmal die Elemente zu einer großen und reichen baulichen Wirkung entnommen zu haben in einer Weise, welche dann für Rom vorbildlich weitergelebt hat. Im Palazzo della Valle schuf er mindestens eine Gartenfronte zu einem bisher ungewohnten Anblick um durch Einsetzung von antiken Säulen mit Basen und Kapitälen; ringsherum als Sockel liefen lauter figurenreiche Sarkophagplatten; der Fries wurde gebildet aus antiken Resten, und an der Wand des obern Geschosses wurden Nischen angebracht, in welche antike Statuen zu stehen kamen.

Nun wird man für eine Aufstellung so ferne vom Auge schwerlich die besten Antiken gewählt haben, welche eher den Sälen und Hallen vorbehalten blieben; was wir aber hier insbesondere erfahren, ist, daß es stark verletzte Stücke gewesen seien, welche einer völligen Restauration bedurften, und daß das Ergänzen damit überhaupt in große Gunst gekommen sei. Lorenzetto aber hätte nicht einmal selber unmittelbar Hand angelegt, sondern die fehlenden Köpfe, Arme und Beine durch gute „Scultori" trefflich ergänzen lassen; dies jedoch kann unmöglich durch bloße Anweisung in Worten, sondern nur durch Vermodellierung geschehen sein. Auch war ja der Relieffries mit antiken Historien, welcher oberhalb von den Nischen hinlief, völlig Lorenzettos eigene Schöpfung. Wesentlich wohl durch seine Anregung ist es bis heute ein Privilegium von Rom, daß nur hier an manchen Wänden von Höfen und Gärten jener Schmuck von antiken Reliefs, von Statuen in Nischen, von Büsten in Rundnischen u. s. w. vorkommt, und außer dem Reichtum des Anblickes scheint hier noch ein Reichtum des Besitzes zu sprechen, welcher damit gleichsam nur seinen Ueberfluß an den Tag giebt. Allerdings

*) Vasari VIII, 213, Vita di Lorenzetto.

ist an so verwendeten Skulpturen ganz besonders stark nachgebessert und auch ganz Neues hinzugefügt worden.

Ein Zweites aber ist, daß Vasari an diesen Anlaß nicht nur den Anfang des Restaurierens, sondern auch das große Lob desselben angeknüpft hat. Den damaligen Großen und andern Kunstfreunden ist es nicht zu verdenken, wenn sie ihre Antiken genießen wollten und als Vorbedingung die Integrität des Anblickes verlangten (vergl. S. 337). Gewiß widerstreitet manche damalige Restauration dem jetzigen archäologischen Wissen von der wahren Bildung der antiken Göttertypen und von dem möglichen Bereich der Stellungen und Bewegungen der Extremitäten in der klassischen Kunst; überdies ist bisweilen das Schlimmste geschehen, wenn Ergänzer die antiken Reste überarbeiteten, damit sie zu ihren Ergänzungen paßten. Vasari aber, welcher dachte wie die großen Kunstfreunde, fährt an jener Stelle fort: dieser Schmuck des Palazzo della Valle sei der Anlaß dazu geworden, daß seither andere Herren dasselbe gethan und viele Antiken hätten restaurieren lassen, wie die Kardinäle Cesi, Ferrara (Ippolito d'Este der Jüngere) und Farnese (entweder Paul III. selbst als Kardinal oder eher sein Enkel, der jüngere Kardinal Alessandro), ja — um es mit Einem Worte zu sagen — ganz Rom; „und in der That, Altertümer auf diese Weise hergestellt, sehen sehr viel besser aus, als jene unvollständigen Tronchi, jene hauptlosen oder sonst verstümmelten Leiber.“ Spätere bauten dann unbedenklich auf diese Worte weiter, und laut Baglione (a. a. O., p. 65) hätte alles Restaurieren in Rom überhaupt erst mit Lorenzetto begonnen.

Begreiflicherweise ergaben sich jetzt Gesamtaufträge, da der ganze Antikenvorrat eines großen Hauses Einer Werkstatt anvertraut wurde, und hier war unsere obige Quelle Ulisse Aldroandi offenbar nur sehr unvollkommen unterrichtet. Für die Antiken des Hauses Farnese sorgte*) jener nämliche Guglielmo della Porta aus Porlezza (am Luganer-See), welcher für S. Peter auch das gewaltige Grabmal Pauls III., des farnesischen Papstes, schuf, und statt der Besoldung (womit es in diesem Hause immer bedenklich aussah) bekam er das Amt des sogen. Piombo, d. h. des Bullensiegels, welches durch den Tod des berühmten Malers Sebastiano (1547) erledigt war.**) Von Guglielmo stammt u. a. die Restauration des farnesischen Herkules; die mächtige Gruppe des farnesischen Stieres dagegen hat Giov. Batt. Bianchi

---

*) Vasari XII, 232, Vita di MichelAngelo.

**) Vasari X, 166, Vita di Perino del Vaga.

ergänzt, und an der Gestalt der Dirce ist das Neue von Casignola.*) Bekanntlich wollte MichelAngelo das Werk zur großen Zier der Hauptaxe des Hofes im Palazzo Farnese erheben, und zwar als Brunnengruppe. Beim Kardinal von Este lag die Herstellung der Antiken hauptsächlich dem Florentiner Valerio Cioli ob (geb. 1529, gest. 1599), und in dem quirinalischen Garten des Este bewunderte man jetzt unter tempelartig angeordneten grünen Lauben im Freien „die schönsten und reichsten Statuen von Rom."**) Wir wissen nicht, ob es etwa derselbe Garten mit Vigna war, welchen Aldroandi noch als Besitz des Kardinals von Carpi gekannt hatte. In den genannten und andern Werkstätten, wo man die Einzelarbeit wiederum auf Prinzipalen und wer weiß welche Gehilfen (scultori) müßte verteilen können, geriet nun die fortan fast ausschließlich zu Rom residierende Antikenrestauration in einen großen Schwung. Außer dem jetzt noch in Rom befindlichen Vorrat mag gewiß auch sehr Vieles von dem, was seither aus den römischen Adelspalästen und Villen in alle Lande zerstreut worden ist, damals und noch in den folgenden Zeiten seine jetzige Gestalt erhalten haben. Was jetzt in den Marmormuseen des Abendlandes zu sehen ist und im Ganzen als „Altertum" angenommen wird, ist nicht ganz geringen Teiles damalige und spätere römische Ergänzung. Auch der Fachkenner wird in manchen Fällen klug handeln, wenn er nicht nur selber nach Kräften genau zusieht, wie da ist vervollständigt und sogar kontaminiert worden, sondern sich auch um vorhandene Nachrichten über die früheren Besitzer u. s. w. erkundigt. Mancher moderne Kopf, manche Armbewegung läßt zwar leicht das Jahrhundert, ja beinahe das Jahrzehnt der Restauration erraten, in anderen Fällen dagegen kann man es mit einer täuschenden Kraft und Geschicklichkeit zu thun haben. — Der Fälschung eines Ganzen, einer großen Statue, welche wäre für antik ausgegeben worden, mag man wohl selten begegnen,***) und stark vertreten war jedenfalls nur die Büstenfälschung. Hier redet Vasari wenigstens einmal†) ganz deutlich oder fast ganz deutlich heraus bei Anlaß jenes von Aldroandi nur so kurz erwähnten Tommaso della Porta (gest. 1568, vielleicht Vetter des Guglielmo und zu unterscheiden von einem jüngeren, erst 1618 verstorbenen Tommaso). Seine Büsten wurden, wie es scheint, durchweg für

---

*) Baglione, Le Vite de' Pittori ꝛc., p. 189.

**) Vasari XI, 238, Vita di Garofalo.

***) Ueber den Cupido des Michel Angelo vergl. oben S. 385 f. Auch sonst mochte, wenigstens damals, hie und da ein neuer Putto für antik gelten.

†) Vasari XIII, 123, Vita di Lione Lioni.

antik verkauft, und von seiner Reihe der zwölf suetonischen Kaiser könnte noch heute hie und da ein Stück eine Büstensammlung unsicher machen. „Nessuno di quegli imitatori di cose antiche valse più di costui.“

Ueber die sonst hier inne gehaltenen Grenzen hinaus mag noch vom Stande der Dinge in Rom bis in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts Einiges erwähnt werden aus den Nachrichten bei Baglione,*) dem Historiker des Manierismus und beginnenden Eklekticismus und Naturalismus. Bei einer ganzen Reihe von Bildhauern heißt es nämlich hier, sie hätten deshalb wenig Eigenes gearbeitet, weil sie sich besonders mit Restauration von Antiken abgegeben,**) und dies setzt vor Allem einen starken Begehr und Betrieb voraus. Die Lage etwa unter Urban VIII. schildern folgende Worte: Oggi in Roma lo studio delle memorie di pietre, de' bassirilievi e delle statue antiche . . . si è così fortemente disteso e da pertutto accresciuto, che le muraglia de' palazzi, i cortili e le stanze ne sono piene e doviziose, e i giardini, come son vaghi d'ordini di piante, così sono richi d'opere di marmi, e col loro testimonio al mondo fanno anch' oggi fede della grandezza di questa Reggia dell' Universo.

Nun ist es völlig erlaubt zu schließen, diese Restaurationsarbeiten seien besser und sicherer bezahlt worden als z. B. Kirchenskulpturen, welche den Künstlern so oft um ein Geringes abgepreßt wurden, oder auch profane Werke, bei welchen die Konkurrenz um Gunst und Bestellung eine unbegrenzte war; mit dem Restaurator dagegen mußte man wohl als mit einem Spezialisten verhandeln und seinen Preis acceptieren, dessen wirkliche Auszahlung die Umgebung eines großen Herrn nicht etwa in der letzten Stunde elend herunterdingen konnte; denn voraussichtlich brauchte man den Künstler wieder. Wenn das Haus Farnese jetzt dem Einen Giovan Battista della Porta (gest. 1597), dem Sohn jenes Guglielmo, welcher einst der frühern Generation der Farnesen gedient hatte, sowohl die Restauration seiner römischen Antiken als das Anfertigen von neuen Statuen übertrug, so wird sich dieser „Oberintendant“

*) Giov. Baglione, Le vite de' pittori, scultori &c. Ed. Napol. 1743.

**) p. 63: Nicolò d'Arras. — p. 68: Flaminio Vacca. — p. 70: Giov. Batt. della Porta. p. 75: Giov. Ant. Valsoldo (welcher die kapitolinischen Dioskuren herstellte). — p. 114: Silla Lungo. — p. 144: Tommaso della Porta (der Jüngere). — p. 153: Cristofano Stati. — p. 233: Pompeo Ferrucci (welcher dabei sehr gedieh, e si portava bene). — Wozu noch aus Passeri, Ed. Rom. 1772, p. 92: der Ruhm der täuschenden Restaurationen des Du Quesnoy — und p. 200: über Algardi, welcher Anfangs bei großen eigenen Marmorarbeiten nicht auf seine Kosten kam und vom „modellare“ (offenbar für Andere) und vom Herstellen von Antiken leben mußte; — p. 338: sein Gehilfe hiebei, Giuseppe Peroni.

viel besser zu decken gewußt haben als etwas später Anibale Carracci wegen seiner Galeria. Aus den bisweilen wohl mit Absicht unklaren Redeweisen des Baglione lernt man eine Skala von Existenzen kennen, welche teilweise in einer und derselben Person je nach Gelegenheit und Zeiten vereinigt sein konnten: den eigentlichen Bildhauer, den Restaurator, den Lieferanten nach auswärts, den Spekulanten, den Fälscher und den Antiquar — vom vornehmsten Wortsinn herab bis zum Trödler. Giovan Battista della Porta, welcher auch außer seinem farnesischen Dienst durch Restaurationen viel gewann, besaß einen schönen Saal, un bello studio, gefüllt mit trefflichen „antiken" Statuen; von seinem Bruder, dem jüngern Tommaso, heißt es: er gab sich mit demselben „traffico" ab, wie sein Bruder, und als er vollends dessen Vorrat erbte, befiel ihn der Größenwahn, und in seinem Testament verfügte er, auf diesen Gesamtbesitz hin, über 60,000 Scudi zu wohlthätigen Zwecken; die Sachen sollen dann sehr viel weniger gegolten haben. Und der nämliche Mann hatte die beiden riesigen Apostel für die Trajanssäule und die Antoninssäule modelliert und eine große monolithe Marmorgruppe der Pietà geschaffen, samt zwei Sibyllen zu den Seiten des betreffenden Altares.

Außer der Herstellung und Ergänzung von Antiken kommt im 16. Jahrhundert auch das Abgießen von alten sowohl als auch von modernen Skulpturen sehr in Gebrauch und tritt mit dem Sammelgeist in bestimmte Beziehungen.

Abgüsse plastischer Gegenstände können im Besitz der Künstler vorgekommen sein, so frühe als es eine Plastik selbst gab. In den Werkstätten von Florenz gedieh im 15. Jahrhundert ein vielseitiges Abgußwesen: und zwar schon zur Erinnerung und Rechenschaft in Betreff des eigenen Werkes, welches man aus den Händen gab, auch zur weitern Verwertung desselben. Mit besonderm Hinblick auf sein Padua und nicht ohne Vorwurf spricht schon 1503 Pomponius Gauricus*) von Künstlern, welche „Kabinette mit allen möglichen Bildwerken vollgestopft haben, Laden voller Gipsabgüsse bewachen ꝛc." Der Künstler, welcher überhaupt leicht Sammler wurde (vergl. oben S. 332 f.), erwarb und behielt auch Abgüsse des Vortrefflichen um sich, wenn es schon nur Köpfe, Hände, Füße oder auch Teilabgüsse nach der lebenden Natur waren. Auf den Künstler aber folgte im Verlauf des 16. Jahrhunderts der

*) De Sculptura, ed. Brockhaus, S. 121.

Kunstfreund, welcher ja, mit seltenen Ausnahmen, auf wichtige Bestellungen bei Lebenden wie auf Erwerbung von Antiken verzichten mußte, dabei jedoch unter den Einfluß der wachsenden Notorietät berühmter Hauptwerke geriet. Bei Mächtigen konnte schon dieses zu großen Entschlüssen führen. Man weiß, wie König Franz I. bei seinen Kriegen mit Karl V. allmählich auf Italien, wenigstens auf jedes sichere Wohnen daselbst verzichten mußte, und wie er sich dann in Fontainebleau und den Loireschlössern ein künstliches Italien schuf durch Herbeiziehung italienischer Meister und Ankäufe von Kunstwerken. In seinem Auftrag*) ging Primaticcio 1540 nach Rom zunächst zum Ankauf von Antiken, und erwarb 125 Stück „teste, torsi e figure;“ außerdem aber, mit Hilfe des Vignola, nahm er Gußformen vom Marc Aurel des Kapitols, von einer der beiden Spiralsäulen, von einem Commodus, von einer Venus (derjenigen der jetzigen Sala a croce greca im Vatikan?), vom Laokoon, von einem Tibergott, von dem großen Nil und von der Kleopatra (d. h. der vatikanischen Ariadne) und brachte dieselben nach Frankreich, allwo dann Bronzegüsse gemacht und „im Garten der Königin zu Fontainebleau“ aufgestellt wurden.**)

Wie weit war dann bei jenen florentinischen Kunstfreunden, welche wir oben aus Borghini kennen lernten, das plastische Sammeln überhaupt schon entwickelt! Von der vorläufigen Kleinskizze bis zum eigentlichen Modell, von der Antike bis zu neuen und damals noch jungen Zeitgenossen, vom Abguß in voller Größe bis zur kleinen Reduktion in ächtem Stoff wie in Gips, scheint jede Stufe vertreten gewesen zu sein. Inzwischen waren auch die Werke MichelAngelos mehr und mehr gesehen, bewundert und Gegenstand der Diskussion geworden und ihre Vervielfachung in Gips wurde wohl dringend gewünscht, und so kam es spätestens 1555—1559 einstweilen zum Abguß der vier berühmten „Tageszeiten“ der Mediceergräber;***) ja von diesem Anlaß

*) Vasari XIII, 3, Vita di Primaticcio; vergl. auch XII, 132, Vita di Taddeo Zucchero.

**) Ob und wo hievon noch etwas vorhanden, ist uns nicht bekannt; in Fontainebleau ist nichts davon zu sehen. — Im folgenden Jahrhundert hat bekanntlich für Philipp IV. Velasquez noch berühmte Antiken in Rom abformen lassen, ohne Zweifel zum Behuf des Gusses in Erz. Dies geschah ganz besonders bei dessen zweitem italienischen Aufenthalt 1649—1651, und vielleicht war Giuliano Finelli dabei sein Gehilfe. Von diesem nämlich meldet Passeri (Vite de' Pittori ꝛc., p. 267), daß ihn der Vizekönig Terranuova aus Neapel (wenn auch angeblich erst 1652) nach Rom sandte, wo derselbe außer der Formennahme von Antiken auch bereits den Erzguß von mehreren (molte) derselben besorgt habe. — Großes Vorhaben und nur mäßiges Vollbringen schon in den letzten Zeiten Ludwigs XIII. und des Kardinals Richelieu vergl. Bellori, Le vite ꝛc., p. 428, Vita di Pussino.

***) Vasari XII, 96, Vita di Ricciarelli.

her mochten diejenigen Formen stammen, welche dann weiter dienten z. B. für die Exemplare bei Sirigatto. Entfernt wohnende Kunstfreunde und Künstler begnügten sich mit den von Daniele da Volterra gefertigten kleinen Reduktionen und in dieser Gestalt bezog u. a. Tintoretto die Aurora, den Crepuscolo, den Giorno und die Notte,*) als er „nicht ohne große Kosten, von vielen Seiten her Gipsabgüsse nach Antiken erwarb." — Für Oberitalien bildete der kleine Palast des Skulptors Lione Lioni aus Arezzo**) in Mailand, nahe bei S. Fedele, offenbar eine Art von Centrum aller damaligen plastischen Kunde „für den Gebrauch des Hausherrn und anderer Künstler." Neben antiken und modernen Originalskulpturen — je nachdem die Worte zu deuten sind — war Alles angefüllt mit Gipsabgüssen nach ausgezeichneten Sachen antiker und moderner Kunst, so viel Lioni deren ebenfalls „mit großen Kosten" hatte bekommen können, und im Hofe stand das kapitolinische Reiterbild des Marc Aurel. Vasari, welcher den begabten Meister (und mörderischen Menschen) Lioni in diesem eigens errichteten Bau mit der bekannten Hermenfassade der „Omenoni" besuchte, hat ihm eine umständliche Besprechung gewidmet, auf welche Lioni bei seinem aretinischen Landsmann es mochte abgesehen haben. Wie viel mehr aber würden wir wünschen, daß Vasari, welcher uns, neben seinem unaussprechlichen Verdienst als Historiker, noch im Ganzen als Mensch so sympathisch bleiben darf, auch seine eigenen Sammlungen in seinem Hause zu Arezzo möchte genau geschildert haben, während wir jetzt auf seine zerstreuten Andeutungen angewiesen sind.

Etwas später (1587) findet sich dann bei Armenini***) ein allgemeines Lob der Gipsabgüsse nach Antiken, wegen ihrer Genauigkeit und auch schon wegen ihrer Wohlfeilheit: „Ich habe Säle (studii) und Zimmer voll von solchen und trefflich gelungenen gesehen in Mailand, Genua, Venedig, Parma, Mantua, Florenz, Bologna, Pesaro, Urbino, Ravenna und auch in kleinern Städten, und bei diesem Anblick schien es mir, es seien die Originale von Rom selbst." Außerdem fanden sich auch zahlreiche Abgüsse nach dem Leben: „Und dabei ist nicht ausgeschlossen jede schöne Partie aus der Natur; je näher man aber dieselbe jenen (antiken) Skulpturen findet, für desto vorzüg-

---

*) Ridolfi, l. c. tom. II, p. 61.

**) Vasari XIII, 116, Vita di Lione Lioni. — Vergl. XI, 274, Vita di Garofalo und XII, 72, Vita di Salviati.

***) De' veri precetti 2c., p. 63.

licher wird man sie halten, nur kommt dies nicht häufig vor." — Frägt man, woher die Abgüsse nach Antiken bezogen wurden, so läßt sich wohl am Sichersten annehmen, daß jene römischen Restauratoren bei Anlaß ihrer Arbeiten Formen zu nehmen pflegten und mit den Abgüssen Handel trieben. Als Besitzer dieser Vorräte, u. a. in jenen oben aufgezählten Städten, kann man sich sowohl Sammler und Liebhaber als auch die jetzt auftauchenden Akademien im neuern Sinn des Wortes denken, welche teils öffentliche Gründungen, teils Künstlervereinigungen waren, zum Zwecke von Studien verschiedener Art.

In diesen spätern Zeiten des 16. Jahrhunderts ändert sich zusehends die äußere und die geistige Statistik von Kunst und Künstlertum, und es bildet sich, mitten im Manierismus, der Boden für die Hervorbringung des noch immer sehr mächtigen 17. Jahrhunderts. Die beiden großen Richtungen in der Kunst des Barocco, Eklekticismus und Naturalismus, samt allen Kräften die daran hängen, entsprechen, im äußern Leben, offenbar einer wachsenden Zahl der Künstler und einer starken Mischung mit verschiedenen Nationen, zumal Niederländern und Franzosen. Zugleich aber, in dem jetzt fast völlig dem Privatdasein anheimgegebenen Italiener, muß die Teilnahme für die Kunst und der Sammeleifer selbst bei nur mäßigem Wohlstand noch im 16. Jahrhundert zugenommen haben. Die erzählenden und die räsonnierenden Kunstschriften mehren sich, und neben aller großen kirchlichen und monumentalen Malerei und Skulptur wird von verschiedenen Kunstherden aus nicht nur dem Palast, sondern auch dem wohlhabenden Hause zu genügen gesucht. Jetzt erst tritt z. B. der Kupferstich stark in den Vordergrund, und mit seiner Hilfe geht die Kunde und die Diskussion über hochberühmte Antiken und Werke der goldenen Zeit durch das ganze Land. In gewaltig großen Blättern erscheinen, schon bald nach der Mitte des Jahrhunderts, Rafaels Disputa, Schule von Athen u. a., MichelAngelos Propheten und Sibyllen und — in nicht weniger als elf Blättern — sein Jüngstes Gericht. In der Wandmalerei nimmt die Landschaft überhand mit einer Staffage, welche von dem Heiligen und reich Historischen bereits bis zum bloß Volkstümlichen reicht und besonders die Leute der Küsten (marinari) darstellt, und diese Landschaft wird dann auch wohl als Tafel- und Tuchbild zu einer beweglichen Gattung. Die Porträtmalerei ist von Manieristen reichlich gepflegt worden und nicht selten zu hochachtbaren Leistungen gediehen. Schon nähert sich auch das Genrebild, nämlich das italienische Sittenbild der Naturalisten, und genau mit dem 17. Jahrhundert das neutrale Schlachtbild, meist Reiterscharmützel.

Die Künstler, welche bei weitem nicht alle an die von ihnen gewünschten monumentalen Aufträge gelangen, spezialisieren sich mehr und mehr; nach einer zweiten Seite aber ist dieses sog. „Auseinandergehen in verschiedene Gattungen" zugleich ein Ausdruck des in Liebhabern und Sammlern weiter als je nach der Herrschaft ausblickenden Privatgeschmackes.



Inhalts-Uebersicht.

Das Altarbild.

Das Porträt.

Die Sammler.





Ich habe dieses Buch am
12. August 1918 antiquarisch
gekauft. Es war der erste sonnige
Tag nach vielem kalten Regen.
München.

